Studii despre Ion Creangă

Vol. II

Ediţie îngrijită, prefaţă şi bibliografie de ILIE DAN





EDITURA ALBATROS

III. UMORUL ŞI COMICUL LA CREANGĂ

VLADIMIR STREINU

[METAFORA UMORULUI LUI ION CREANGĂ]

Umorul este poezie și poezia este metaforă. Din cîte studii există asupra lui Ion Creangă, dintre care cele mai însemnate sînt ale lui Jean Boutière și G. Călinescu (fără să se poată trece cu vederea contribuțiile lui N. Iorga, G. Ibrăileanu, Tudor Vianu și, ultima, Zoe Dumitrescu-Bușulenga), nu știm să se fi pus întrebarea : care e metafora umorului lui Ion Creangă ? Atragem încă o dată atenția asupra conduitei bifurcate, pe care o urmează totdeauna exprimarea lui. Este evident că nu arta scrisului, ci arta *spunerii*, observată felurit de mai toți criticii, înșiruie un fel de pozne stilistice de la cuvîntul-calambur pînă la fraza sau perioada care, desfășurîndu-se normal pînă la un punct, se întoarce pe neașteptate în contra sensului firesc sau, dacă spune același lucru, îi dă mișcarea formală de a spune contrariul. Tipul mai complex al acestei bifurcări pe bază de șiretenie sintactică se vede din exemplele pe care le repetăm și le completăm : [„Și să nu credeți că nu mi-am ținut cuvîntul de joi pînă mai de-apoi, pentru că așa am fost eu, răbdător și statornic la vorbă în felul meu ; și nu că mă laud, căci lauda-i în față : prin somn nu ceream de mîncare ; dacă mă sculam, nu mai așteptam să-mi deie alții ; și cînd era de făcut ceva treabă, o cam răream de pe acasă. Și-apoi mai aveam și alte lucruri : cînd mă lua cineva cu răul, puțină treabă făcea cu mine ; cînd mă lua cu binișorul, nici atîta". Sau : „În sfîrșit, ce mai atîta vorbă pentru nimica toată ! ? Ia, am fost și eu în lumea

asta un boț cu ochi, o bucată de humă însuflețită, din Humulești, care nici frumos pînă la douăzeci de ani, nici cuminte pînă la treizeci și nici bogat pînă la patruzeci nu m-am făcut. Dar și sărac așa ca în anul acesta, ca în anul trecut și ca de cînd sînt, niciodată n-am fost". Plăcerea de a înșela pe cititor cu ștrengăria sintaxei apare pînă și în descripția obiectivă, care e destul de rară și, chiar așa, numai schițată în opera lui. Ca să dea imaginea vechimii Cetății Neamțului, o descrie ca fiind „îngrădită cu pustiu, acoperită cu fulger... și străjuită de ceuce și vinderei"... Într-o ediție „îngrădită cu pustiu" a apărut „îngrămădită cu pustiu". Greșală a editorului sau poate numai a zețarului, modificarea arată că autorul ei nu cunoștea paradoxul formal de care stilul lui Creangă nu se leapădă nici în descripții. În orice caz, autorul „îndreptării" trebuie să fi fost un cititor și nu ascultător al povestașului. În adevăr, Creangă avea nu atît un condei cît un glas pe care și-l sonoriza cu condeiul. De nenumărate ori, scrisul lui atrage atenția într-un sens pe care inflexiunea vocală îl subminează. Chemarea călugărească se trezise astfel, în el, fiindcă auzise „toată vara" cum, pe lîngă mînăstirea de maici Agapia, cîntă „un glas îngeresc" : „Ici în vale la pîrîu / Mielușa lui Dumnezeu" și altul „gros", care răspundea : „Hop și eu de la Durău, / Berbecul lui Dumnezeu !"... Și continuă mai mult cu glasul decît cu condeiul : „Căci, fără să vreau, aflasem și eu, păcătosul, cîte ceva din tainele călugărești, umblînd vara cu băieții după... bureți prin părțile acelea de unde prinsesem și gust de călugărie... Știi, ca omul cuprins de evlavie." Metafora umorului lui Creangă se construiește prin urmare în spațiul dintre hîrtia pe care scrie și modulația orală cu care își însoțește scrisul. Cît privește explicația socială dată acestei conduite stilistice, Zoe Dumitrescu-Bușulenga afirmă că marele scriitor aparține unei spițe de răzeși, se amintește că răzeșii erau țărani „liberi", cu oarecare stare în acareturi și pămînt, strîmtorați adesea de lăcomia acaparatoare a boierilor și a mînăstirilor. Admițînd în contra documentelor că scriitorul ar fi neam de răzeș, e adevă-

rat că răzeșii erau țărani liberi, avînd o oarecare cuprindere, cum se știe din atîtea documente ; iar în ceea ce privește rapacitatea boierească și monastică, avem nenumărate acte de tărăşenii juridice, care arată limpede aceasta și îndeosebi risipirea răzeșilor acelei regiuni din cauza unor apucători fără milă ca Sturzeştii. Aşadar, luptă a existat și încă dintre cele mai deschise și curajoase, răzeșii fiind țărani liberi pe bază de avut propriu. Ei acționau fățiș cînd primejdia putea fi înfruntată, cu plîngerea la autoritățile vremii și chiar cu toporul la hotarul pămîntului ; cît nu, lichidau totul și porneau devale, strămutîndu-se mai la lărgime, unde își salvau astfel libertatea răzeșească. Autoarea crede că acel echivoc scriptico-vocal de care am vorbit mai sus, și pe care l-am propus ca metaforă a umorului lui Creangă, ar fi provenind din condiția socială a stirpei scriitorului, adică din răzeșia neamului său. În același timp ni se afirmă că duplicarea registrului expresiv e caracteristică vorbirii poporului român și autoarea stăruie îndelung asupra originii populare a acestui mod de expresie, stăruie cu exemple prototipice luate din gura poporului și cu analize convingătoare ale psihologiei oprimaților. În spatele exprimării duplicate a țăranului e de presupus deci un foarte depărtat orizont de noapte, încărcat de temerea de a vorbi deschis. Explicația nu este neadevărată. Dar din punctul de vedere al autoarei rezultă că „poporul" ar fi fost în întregime o imensă colectivitate de răzeși, ceea ce nu mai este adevărat ; și mai rezultă că răzeșimea, această categorie de țărani liberi, care se luau de piept și cu boierii și cu egumenii cînd aceștia se atingeau de temeiul libertății lor, adică de pămîntul propriu, vorbeau nu fățiș, cum acționau, ci temător, retractil, echivoc și chiar ermetic, ceea ce de asemenea nu e adevărat. Dacă un vlăstar răzeșesc, cum era Moș Ion Roată, vorbește în aluzii și echivocuri ca orice Ipate sau Dănilă Prepeleac, acoperirea pe care și-o ia astfel vine din împrejurarea că vorbea unor «boieri» ai timpului, vine deci din noaptea istorică a spiței, cînd strămoșii poate nebănuiți erau simpli și bieți «vecini», adică robi

temători de biciul stăpînului. Aceştia sînt de văzut la originea vorbirii implicate, care specifică arta spunerii lui Creangă şi nu răzeşimea liberă pe fapta şi cuvîntul ei. Iar dacă este aşa, dacă poporul sărac-lipit, căruia înşişi răzeşii, de pe treapta lor ţărănească, îi ziceau «prostimea», deşi boierii îi amestecau chiar şi pe ei în marea «prostime» a poporului, dacă acest popor sărac-lipit este adevăratul autor al discutatului tipar stilistic, atunci orice referinţă, dată fie şi suputativ, contrazice izvorul autentic. Cîteodată exprimării umoristice a lui Creangă i se spune „stil satiric". De la un timp, mai de curînd, s-a tot pus în vedere, chiar cu neobosită stăruinţă, satira anticlericală şi lecţia moralizatoare a operei lui. Pe 234 de pagini, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, reprezentînd această tendinţă, variază în toate felurile formula „spiritul satiric" : „artă satirică", „viziune satirică", „stil satiric", „registru satiric", „geniul satiric" etc... Pe aceleaşi 234 de pagini, abia p. 121 pomeneşte cuvîntul „umor", pe care îl mai găsim tot atît de prizărit pe alte trei pagini (128, 148 şi 174). Prima dată cînd apare „umor" e corectat repede prin „ironie amară", astfel încît cititorul îşi poate zice pe drept cuvînt că — după autoare — „satiră" şi „umor" sînt cuvinte cu acelaşi conţinut critic. Eroare. Opera lui Creangă, ieşită din cea mai irecuzabilă matrice populară, contaminat şi mai cu seamă eliberator optimistă, învaţă pe oameni îndeosebi dragostea de viaţă chiar sub forme de care putem rîde. Creangă rîde din toată inima, dar dintr-o inimă bună, largă şi îngăduitoare, rîde de semeni, de fiinţe care îi seamănă lui însuşi şi rîde de sine, cum ar rîde de oricine altul. „Satira" lui dezvăluie condiţia omului, de care nu omul e vinovat, fiind de aceea demn de iubit şi de salvat. Mijlocul lui Creangă de a-şi salva semenii se numeşte „umor" şi el a preluat acest mijloc direct din mîinile crăpate de muncă ale poporului român, ale acelui popor care se elibera în spirit de ceea ce nu se putea elibera altfel. Povestitorul nostru nu crede în vinovăţia oamenilor de care rîde, cum cred toţi autorii satirici. Originalitatea lui cea mai adîncă, venită de lîngă o filozofie care e mai mult

înțelepciune și echilibru moral, stă în puritatea umorului, nealterat nici de cea mai fugace intenție satirică. Așa i se explică succesul în patria marilor satirici ca Swift, Sterne, Molière, Goldoni, Cehov ș.a. și chiar în limbile extremului-orient, unde împrejurări politice noi au făcut să-i ajungă opera. Satiricii sînt totdeauna exteriori lumii pe care o satirizează, în timp ce Creangă face parte cu trup și suflet din *comunitatea* eroilor săi. El este poetul umoristic prin definiție și puritatea formulei sale strălucește chiar lîngă un Rabelais față de care deosebirile sînt artistic mai semnificative decît asemănările.

Ne-am obișnuit de prin școli să-i zicem „umor", deși pentru Creangă e mai potrivită vorba lui însuși, aceea pe care o întrebuințează în situații asemănătoare : „voie bună". Atît de constituțională este voia bună operei povestitorului, că formează unul dintre semnele ei de recunoaștere. Nimic n-o alterează, nici satira ca la Caragiale, nici duioșia ca la Brătescu-Voinești, păstrîndu-se în starea cea mai pură. I se identifică tipul de cîteva ori, dar numai în cuvinte și pierdut repede și acela, la un Hogaș. E contaminantă, sănătoasă și organică, fiind mod al sensibilității și nu perspectivă intelectuală. Față de cele populare, *Poveștile* lui, cum observă Jean Boutière, se disting prin această abundență comică nativă, a cărei cuprindere însă o dau întreagă numai *Amintirile*. Aci, registrul ei este complet.

Sînt jocuri de cuvinte care comunică un fel de zburdălnicie a dicționarului însuși, cuprins pe neașteptate și el de voia bună a autorului ; un chef lexical, sau cam așa ceva, aruncă vorbele în sus, plesnind în miez ca boabele de porumb la foc. Cînd „moș Chiorpec ciubotarul" vedea pe Nică revenind în odaia lui de plotogar, deși cu puțin înainte îl „răbuise"... pe la bot... cu feleștiocul muiat în „dohot", îi zicea „He, he ! bine ai venit *nepurcele" ;* despre „popa Buligă" (ce-i ziceau și „Ciucălău"), răposat fiind, se pomenește cu ton de pietate, pînă ce pomenirea se sfîrșește cu un „Dumnezeu *să-l iepure".* De altă parte, sînt fraze întregi, care, cu aerul desfășurării normale, se întorc

în contra sensului aşteptat de cetitori sau spun acelaşi lucru, dar cu mari pregătiri formale de a spune altceva.

Nici cînd înfăţişează oameni sau scene ce stîrnesc rîsul, hazul povestitorului nu se denaturează ; se menţine mereu deasupra intenţiei satirice sau sentimentelor de moment ale autorului. Haz pentru haz provoacă atît preotul Oşlobanu, care zvîrle în timpul slujbei „cu pravila cea mare" şi cu „un sfeşnic de alamă" după călugării cîrcotaşi, cît şi popa Ciucălău, care, aruncîndu-şi potcapul, se pune la joc cu tinerii, „de-i pălălăiau pletele". Astfel că ceea ce distinge umorul-voie bună al lui Creangă este gratuitatea efectului, starea genuină şi irepresibilitatea pornirii.

În sfîrşit, ca prag superior al acestui dar sînt paginile întregi de naraţiune sau descripţie comică, despre care ideea cea mai înaltă o dau acele asalturi la carte ale dascălilor mustăcioşi din Fălticeni.

„...ş-apoi carte se-nvăţa acolo, nu glumă : unii cîntau la psaltichie, colea, cu ifos :

Ison, oligon, petasti
Două chendime, homili

pînă ce răguşeau ca măgarii ; alţii dintr-o răsuflare spuneau cu ochii închişi cele şapte taine din catihismul cel mare ; Gîtlan se certa şi prin somn cu urieşul Goliat ; mustăciosul Davidică de la Fărcaşa, pînă tipărea o mămăligă, mîntuia de spus pe de-rost, răpede şi fără greş, toată istoria *Vechiului Testament* de Filaret Scriban, împărţită în perioade, şi pronumele conjunctive de dativ acuzativ din gramatica lui Măcărescu :
«Mi-ţi-i ni-vi-li, me-te-îl-o, ne-ve-i-le ; me-te-îl-o, ne-ve-i-le, mi-ţi-i, ni-vi-li».

Ce-a fi aceea ducă-se pe pustii ! Unii dondăneau ca nebunii, pînă-i apuca ameţeala, alţii o duceau numai într-un muget, cetind pînă le pierea vederea ; la unia le umblau buzele parcă erau cuprinşi de pedepsie ; cei mai mulţi umblau bezmetici şi stăteau pe gînduri, văzînd cum îşi pierd vremea, şi numai oftau din gură, ştiind cîte nevoi îi aşteaptă acasă. Şi turbare de cap şi frîntură de limbă ca la

aceşti nefericiţi dascăli nu mi s-a mai dat a vedè ; cumplit meşteşug de tîmpenie, Doamne-fereşte !

De-a mai mare dragul să fi privit pe Davidică flăcău de munte (urmează portretul), Dumnezeu să-l ierte, că n-avu timp să se preuţească ; a murit, sărmanul, înainte de vreme înecat cu pronumele conjunctive, peritu-le-ar fi numele să le peară, că au mîncat juvaer de flăcău !"

Această euforie de umor şi mai ales de umoare, gratuită, naivă şi irepresibilă este desigur a omului sănătos, a organismelor robuste pentru care nu există sforţare ; sau este, dacă ştim că omul a fost bolnav, cum e cazul, a unei conştiinţe, pînă la care vătămarea n-a putut ajunge ; şi ea creează, iar nu epilepsia omului, pe care o contrazice şi o învinge, acea trăsătură de identitate literară, între altele, a *Amintirilor* : voia bună.

Nu credem să fie cineva care ar putea zice că opera, fiind scrisă în deplină sănătate a tinereţii, s-a găsit în afara primejdiei de a i se modifica natura prin „pedepsia" care se declară abia în ultimii ani de viaţă. Căci partea a IV-a din *Amintiri* e scrisă chiar atunci, în perioada, cea mai zdruncinată a sănătăţii autorului, lucrul ei trebuie să se fi prelungit pînă între somnurile frenetice pe care i le da boala şi care se îndesiseră, — pînă între călătoriile grele la Slănicul mîntuitor, fiind citită întîia oară la „Cercul literar" din Iaşi, cu numai un an înainte să se prăpădească. Iar de era lucrată, ca primele trei, în afara perioadei maladice, cu atît mai mult nici o legătură nu poate fi între una şi alta.

Încît, revenind asupra nepotrivirilor semnalate, vedem că metoda biografică nu legitimează abuzul de biografism al bibliografiei Creangă, putînd lumina numai în parte această unică fizionomie literară. Iar dacă portretul biografic nu coincide în atîtea trăsături, după cum am văzut, cu portretul literar, e semn pentru noi că biografia dă un personaj care a dispărut pentru totdeauna, în timp ce opera luminează o mare figură mereu vie. Dar că în viaţă a fost un biet suferind de epilepsie, ceea ce vine împotriva impresiei de sănătate jovială a scrierilor sale, că a fost un şcolar

eminent, ceea ce nu se potrivește cu felul literar „slăvit de leneș“ în care singur se prezintă, s-ar putea crede în cele din urmă că asemenea inadecvări nu sînt deplin semnificative.

Acum însă, cînd cunoaștem pe Creangă în lumina de unic erou al operei sale rapsodice, ca băștinaș patriarhal, care cu efortul artistic și-a adîncit identitatea poporană, deosebirea de cum l-ar putea arăta biografia devine cu totul evidentă. Și nu numai atît. În corespondența sa sînt fragmente care îl umbresc în chiar identitatea trăitoare artisticește ; s-a zis că apare cînd și cînd mahalagiul din marginea Iașilor, cu vorbirea strîmbă, cu deformarea gustului și tot ceea ce caracterizează în negativ pe orășeanul mărginaș. Astfel în scrisoarea către unchiul Gheorghe, preot în Tîrgul Neamțului, scrisoare datată „Iassi, 3 din luna a șeapta, timpul secerișului, la ovreii din Iassi (Palestina nouă)“, citim : „...a căzut cu c... (cuvîntul scris întreg-n.r.) în par. ; pardon de espresiune ! și a nevalabilului prohesore ДНСАТȢЛ rural *Țipirigu, cucurigu* sau Pi ! pi ! ri ! g ȣ ; care are trei mii de zile pe anu de lei, patru care de cărbuni din pădurea Dumesnicului...“ Sau : „În fine ! În considerăciunea observărei fiindcă țeara n-are motivele ei, Doamna face toate trebile, *pamplesiru*. Destul ! ! !“, „... să-rutări amicabile din parte-mi d-lui Georgiu, precum mîinile, gurița și ochii d-nei E.le.nu.ța, rugîndu-i totuodată de iertare căci zic amical-minte“, „Închinăciuni mutuale la cei ce nu me vor întreba ; Iar venerabilul părinte Vasile Resmiriță...“ etc. Sau în sfîrșit : „Altă noutate : M-am mutat înt-o casă unde se află și cîteva frumușele, ce pe la Iassi le zic *fete ;* știi proverbu cela : «Bețivului și Dracu-i iese cu ocaua plină». Cu alte cuvinte sînt factor de... iaca o nouă funcțiune ! ! !“

Despre apucătura de mahalagiu la Creangă, Ibrăileanu însuși a făcut o mențiune de cîteva rînduri în articolul amintit în altă parte [1]. Că a existat numai ca simulacru umoristic pare convingerea cea mai obiectivă. Dar docu-

---

[1] Autorul se referă la articolul *Povestirile lui Creangă*, prezent și în volumul întîi al acestei culegeri *(n. ed.)*.

mentul a putut influența atît studiul critic propriu-zis, cît și imaginea de om pe care o luminează opera. Nu găsește Boutière că în *Popa Duhu* și într-un fragment din *Amintiri* se reflectează „spiritul de mahala"? Și dacă Popa Duhu are vorbe și purtări asupra cărora un străin de viața noastră sătească e firesc să se înșele, interpretarea certei dintre popa Isaiia, călugărul Teofan și popa Oșlobanu, ca dovadă de *„esprit faubourien"* [1], stîrnește mirarea. Disputa asupra tipicului și mai ales transformarea ceaslovului și sfeșnicelor în proiectile, ca și fuga „mai mult pe brînci" a lui Isaiia și Teofan, duce gîndul la homerismul bufon din *Le Lutrin* și nu la ideea de mahalagism. Ne îngăduim să credem că numai scrisoarea către unchiul Gheorghe, pe care Boutière o și reproduce în fotocopie, a deformat o judecată critică în general sigură.

Cît despre alterarea portretului spiritual prin asemenea documente, mai e nevoie să se stăruiască? Scrisoarea în chestiune, chiar dezvăluind un adevăr psihologic, scoate din mormînt pe omul biografic, care a murit pentru totdeauna. Fie și în numele adevărului, profesat cu superstiție și păgînism, nu trebuie să sufere adevărul estetic, datorită imboldului exclusiv al căruia mergem la biografie. E lucru nespus de ciudat ca pasiunea vieții scriitorilor, care derivă din pasiunea pentru creațiunea lor, să se întoarcă împotriva îndreptățirii ei firești. De aceea, începînd studiul de față, am semnalat neînțeles de marea măsură de biografism a bibliografiei critice privind pe Creangă; am schițat nepotrivirea dintre adevărurile vieții povestitorului și acelea ce reies din literatura sa, pe care le contrariază, și după cum văzurăm acum, le și contrazice fundamental; pe acest temei, ne-am îndreptat atenția asupra operei însăși, rațiunea unică a interesului pentru viața oricărui scriitor, am susținut un studiu exclusiv literar, ale cărui concluzii sînt homerismul viziunii, adică facultatea de a vedea și evoca în dimensiune uriașă, și structura rapsodică, adică epicism și oralitate, totul fiind menit să arate că opera conține elementele nepieritoare de portret ale auto-

---

[1] Spirit de mahala (fr.).

rului ; iar portretul care ni s-a limpezit astfel este, cu oarecare adausuri de istoricitate şi complexitate individuală, al omului arhaic din ţinuturile noastre conformat genial.

Din ceea ce am afirmat în cuprinsul acestei cercetări, sîntem nevoiţi acum să revenim asupra formulării unei dorinţi. Credeam că reamintirea lui Creangă ar fi fost mai cuvenit să se facă printr-un studiu estetic, decît cum s-a făcut la falsul centenar din 1937, prin înfăţişări biografice. Credem încă acelaşi lucru. Dar cum încheiem prezentarea noastră, plini mai ales de frumuseţile care s-au refuzat analizei critice, găsim că singura nimerită dincolo chiar de studiul propriu-zis al operei este lectura directă cu voce tare şi în săli publice. Pentru aceasta e nevoie însă de un cetitor actor.

În timp ce noi căutăm încă a ne apropia de geniul lui Ion Creangă, un cap de vietnamez surîzător poate că stă aplecat pe *Amintiri din copilărie* şi *Poveşti*. Poate, pe aceleaşi pagini, traduse azi în treizeci de limbi ale pămîntului, cititori de rase şi naţionalităţi diferite petrec în acelaşi timp ceasuri de aceeaşi uimită desfătare. Toţi îşi vor fi construind, despre Humuleşti şi despre ţara de ţărani a *Poveştilor*, imagini care de care mai luminoase. Satul de pe Ozana va fi apărînd în ochii lor ca aşezare omenească necălcată de piciorul greu al nevoii. În adevăr, nouă înşine, cititori români, lumea marelui povestitor ni se pare miraculos teafără, fără urmă de suferinţă. Şi dacă belşugul material face îndeobşte pe om bucuros de viaţă, e firesc ca din veselia neîntreruptă a oamenilor lui să se răsfrîngă asupra satului şi ţării acestor oameni ideea de locuri ale îndestulării. Oricît ar vorbi Creangă şi eroii lui de „sărăcie", un factor nelămurit, care poate fi voioşia sau nepăsarea de efectele ei, o escamotează literar, încît cititorul nu şi-o închipuie economic. Şi iluzia de bunăstare devine cu atît mai puternică pe alte meridiane, cu cît ele sînt mai depărtate. Asiatul sau sud-americanul, citind azi pe Creangă, iau mai întîi cunoştinţă de o lume în care efortul de a trăi pare abolit. Ei simt, ca şi cititorii de la noi, că un Oşlobanu, un Mogorogea, un Ipate, un Dănilă

Prepeleac și Ivan Turbincă, dimpreună cu însuși autorul lor nu se preocupă în nici un fel de lupta pentru existență. Adevărul însă e cu totul altul : unii umblă prin școli de oraș, cu gîndul să scape de traiul greu părintesc, iar alții se iau la trîntă sau la întrecere cu dracul, care nu e decît numele de poveste al Nevoii. Viața lor, în realitate, e cel puțin precară. Numai că o veselie de zei le aurește precaritatea și totul devine ficțiune estetică întremătoare. După lectura lui Creangă, asiatul pleacă mai voios să-și vînture orezul, cum plecăm fiecare la treburile vieții noastre. Un umor nesatiric, care face vocabularul jucăuș, frazarea șugubeață, personajele poznașe, umple binefăcător conștiința cititorului, propunîndu-i-se ca soluție de viață.

Rîsul în opera lui Creangă nu pedepsește, nu cenzurează, nu denunță vicii sau defecte omenești, pe care le naște o anumită societate, o anumită profesiune, o manie individuală ; rîsul lui e o petrecere pe seama limitelor naturii omenești, care sînt în primul rînd limite proprii, ale celui ce rîde, și numai în al doilea rînd sînt și ale altora. Creangă e om din popor cu mintea plină de proverbe, dintre care mai cu seamă unul, și anume „Rîde dracul de porumbe negre și pe sine nu se vede", îl împiedică să fie satiric. Nu omul e răspunzător de limitele și neajunsurile lui. Ca să merite rîsul batjocoritor, el ar trebui să fie vinovat și Creangă nu acuză niciodată pe oameni. Chiar gîndurile acestea i se par într-un fel ofensatoare și de aceea nu le exprimă direct, ci numai le implică în gratuitatea umorului său, putîndu-se chiar spune că trece repede pe lîngă ele, fiindcă nu sînt prea vesele.

La iluzia de viață fără griji materiale se adaugă astfel, în impresia cititorului, un sens înalt al spectacolului de veselie, pe care Creangă și lumea lui îl dau fără întrerupere, după cum se adaugă sentimentul unei inalterabile sănătăți. Eroii *Amintirilor* și *Poveștilor* sînt în adevăr făpturi zdravene („hojmalăi", „coblizani", „găligani") și nu o dată uriași odiseici (Ochilă avînd în frunte cu ochi „cît sita"). Autorul însuși, pe care niciodată, cetind, nu-l pierdem din vedere, ni se închipuie clădit de asemeni ca eroii lui sau,

oricum, conformaţia robustă şi mai cu seamă sănătatea i se deduce uşor din conduita umoristică. Creangă sănătos! Mirifică putere a ficţiunii artistice! În realitate, era tot atît de sănătos pe cît era şi de bogat. Scos din diaconie pentru motive astăzi stupide (frecventa teatrul şi îşi tăiase higienic coada preoţească), iar din învăţămînt fără nici un motiv şi împotriva excelentelor rezultate didactice, trebuie să se dedea unei negustorii meschine de tutun, lupta cu sărăcia, căreia nu-i va îngădui să treacă în operă sub forma nici a unei umbre de tristeţe, rămînînd activitatea lui permanentă. Cît priveşte sănătatea, el cădea de-a-n picioarele în scurte dar istovitoare somnuri frenetice, lovit de o boală care, trîntindu-l pe stradă sau pe duşumeaua clasei, în faţa şcolarilor speriaţi, l-a purtat mereu prin „feredeele" băbeşti şi, tot atît de zadarnic, pe la apele Slănicului. Dar întocmai ca sărăciei, nici boalei, care-l vătămase incurabil, nu i-a dat pas să pună urîţenia pe lucrul lui literar. Abia o singură dată şi atunci de dragul unei figuri literare, vorbind de memorizarea mecanică în şcoala timpului, numeşte această maladie populară, spunînd că „tîmpului" de Trăsnea i se „băteau buzele ca de pedepsie". În restul operei, pe paginile căreia, scriind-o, va fi căzut de cîte ori nu putem şti, nici urmă de marea lui suferinţă trupească, nici urmă de fatalele ei consecinţe morale. Ion Creangă, în marea lui creaţie, iubea pe oameni. Umorul nesatiric, negaţie sublimă a suferinţei proprii, este la el solidaritate cu semenii, pe care vrea numai să-i înveselească, uşurîndu-le existenţa.

Fişa traducerilor din opera lui Ion Creangă, adaosă considerabil prin acţiunea de stat a ultimilor ani, este impunătoare. Numai pînă în 1950 se tradusese în germană *Harap Alb* (1910, trad. prof. dr G. Weigand), în engleză *Moş Nichifor Coţcariul* (1921, trad. Lucy Byng), din nou în germană *Capra cu trei iezi* (1928, trad. Anita Dimo-Pavelescu), din nou în engleză *Amintiri din copilărie* (1930, trad. Lucy Byng), în franceză *Poveşti* (1931, trad. Stanciu Stoian şi Ode de Chateauvieux), în italiană *Amintiri din copilărie* (1932, trad. A. Silvestri-Georgi), în polonă *Po-*

vești (1933, trad. Konstancya Mayzlowna), în portugheză *Amintiri din copilărie* (1947, trad. Victor Buescu și Antonio R. Mousinho). Și din nou în franceză *Amintiri din copilărie* (1947, trad. Ives Auger). După 1950 intervine acțiunea sistematică a statului, opera lui Creangă traducîndu-se în toate limbile popoarelor prietene și înconjurătoare. Dintre limbile europene se are în vedere încă o dată franceza cu *Opere alese* (1955, trad. Elena Vianu), și, cum comunică o informație, Creangă se află de asemenea tradus chiar în Orientul cel mai îndepărtat pentru vietnamezi, coreeni și mongoli. Iar, în afară de aceasta, o inițiativă particulară se semnalează încă o dată în italiană cu *Povești* (1955, trad. Anna Colombo).

E sigur dar că nici un alt scriitor român n-a atins cu opera lui puncte etnice mai exterioare. Scriitor de o etnicitate ca și particulară față de ceea ce se înțelegea cam în grabă prin „literatura universală", succesul lui de audiență la englezi, italieni, mongoli și vietnamezi putea fi socotit ca imposibil. Și totuși adevărul este altul și chiar cel contrar. Căci, deși scriitor român, și se poate adăuga în chip semnificativ, spre a i se vedea mai bine orientarea, scriitor moldovean, nemțean, humuleștean, scriitor deci de un localism presupus ca aproape izolator, Creangă e citit azi pretutindeni, după cum ni se afirmă, cu cea mai spontană participare. Situația aceasta, dacă i-ar fi putut trece cîndva prin minte, lui i s-ar fi părut glumeață. El socotea Iașii secolului trecut ca o „nemție" curată, un fel de străinătate socială suficientă ca să se mai gîndească la contactul cu străinătăți de alte limbi. Cultivînd un localism ca și absolut, prin care totuși a ajuns să se înscrie în universal, Ion Creangă închipuie tipul de scriitor opus acelora care speră o glorie mai largă prin adoptarea unei limbi de circulație internațională. Experiența s-a făcut și rezultatele se cunosc. Nici D'Annunzio, nici Rilke și, nici, la noi, Macedonski nu s-au afirmat ca scriitori mari decît în limba maternă și nu în cea franceză pe care au adoptat-o temporar. Cazul lui Creangă ne învață că efectul literar în străinătate se obține prin altceva decît prin

exprimarea proprie în limbile respective, sau într-o limbă mai cunoscută acolo. Scriitorul a răspuns la antipozi adîncindu-și vatra părintească.

Chiar particularitățile lui lingvistice, peste interesul acelora de ordinul pitorescului etnologic, au fost, credem, decisive în succesul literaturii sale. Materiale etnologice, interesante numai ca atare, se găsesc în orice colecție de folclor ; ceea ce cititorul de oriunde găsește numai în Creangă este o identitate de scriitor formată mai cu seamă din valori stilistice.

În adevăr nimeni ca el n-a stilizat mai efectual oralitatea completă, de tip rapsodic, a poveștilor populare ; în stilul nici unui alt scriitor (în afară de, poate, al lui Caragiale, aplicat însă altui fond omenesc) nu există dublul plan, scriptic și în același timp vocal, care de cele mai multe ori, prin divergență dusă pînă la contrastul antifrazei, creează un fel de metaforă a umorului, specifică lui Creangă. Scriitor și actor totodată, fraza lui e bineînțeles scrisă, dar este mai ales jucată vocal pe un registru de intonații, în cuprinsul căruia cuvintele pot căpăta chiar sensuri contrare. Ca în limbile extrem-orientale unde cuvintele au atîtea înțelesuri cîți moduli de intonație li se aplică, glasul povestașului moldovan e plin de asemenea „semanteme" (cum le spun lingviștii) nescriptice, și ele singure îi susțin identitatea. Iar excelența traducerilor se asigură numai prin punerea lor în vedere. Nu putem zice că traducerile de pînă acum, cîte cunoaștem, n-au ținut seama de mai toate formele oralității lui Creangă. E dintr-o dată remarcabil că traducerile Elena Vianu și Anna Colombo modelează în material lingvistic, respectiv francez și italian, cu toată dexteritatea, acel stil gratuit sporovăitor dezvoltat din firea „vorbelor de clacă". Numai în această direcție i se află lui Creangă specificitatea și adîncimea.

Astfel un element de oralitate cu semnificații profunde, neurmărit îndeajuns de traducători, ni se pare felul scriitorului de a-și împăna povestirile cu zicale. Nu e vorba de proverbele înseși, ci de formula cu care sînt in-

troduse. Creangă zice, de exemplu : „Vorba ceea : sînt cinci degete la o mînă și nici unul nu seamănă cu altul" ; sau „vorba ceea : fiecare pasăre pe limba ei piere", sau „vorba ceea : mai aproape sînt dinții decît părinții", sau „vorba ceea : zidurile au urechi..." Chiar dacă, rareori, modifică într-un fel oarecare formula de introducere, cuvîntul „vorba" apare de cele mai multe ori ca o constantă plină de semnificație, ceea ce îi dă caracterul de precipitat verbal al unei filozofii a vieții.

Dicționarele în privința aceasta sînt de puțin ajutor. După Tiktin „vorba" are trei grupe de înțelesuri : „1. *Reden, Rede, Gerede, Gespräch.* 2. *Wort.* 3. *Sprichwort*", iar după *Dicționarul limbii române literare contemporane* (4 vol.) ca și după recentisimul *Dicționar al limbii române moderne* (1 vol.), unsprezece : „1. *Cuvînt.* 2. *Spusă, zisă.* 3. *Vorbire ; expunere, istorisire.* 4. *Convorbire, conversație, discuție, taifas, neînțelegere, sfadă, ceartă.* 5. *Mod, fel de a vorbi.* 6. *Zicală, zicătoare, proverb, expresie.* 7. *Sfat, învățătură, îndemn, poruncă, părere, convingere, hotărîre.* 8. *Făgăduială, promisiune, angajament, cuvînt dat.* 9. (mai ales în construcție cu verbele „a fi", a avea") *Tocmeală, tîrguială, înțelegere, învoială.* 10. *Zvon ; veste, știre, informație, bîrfeală, clevetire, calomnie.* 11. *Grai, limbă*". Da, „vorba ceea" ca expresie și rost se menționează la o anumită grupă de sensuri. Dar în discuție este acel sens al ei, care a și dat naștere altei expresii și anume „povestea vorbei", unde „vorba" nu înseamnă numai „zicală, zicătoare, proverb, expresie", ci oarecum totalitatea proverbelor. Lipsește din dicționare, cu alte cuvinte, tocmai valoarea stilistică pe care „vorbă" o dobîndește prin constanța cu care Creangă o repetă.

Iar cînd traducătorii dau formulei orale de introducere a proverbelor echivalențe variate ca : „ein Sprichwort sagt", „nach einem alten Spruch haben", „ein Spruch sagt", „du kennst ja jenen Spruch" (trad. Anita Dimo-Pavelescu) sau „Ben dice il proverbio", „ma c'e un vecchio detto", „ha ragione il proverbio", „sapete che come si dice" „come dice il proverbio" (trad. A. Silvestri-Georgi) sau „As the

proverb says", „as the sayng goes", „the proverb says", „we quoted the sayng", „as the proverb runs", „as the sayng has it", „but a proverb says", sau în sfîrșit „on a beau dire", „comme on dit" „comme on le dit", „ne connais-tu pas le dicton", „on le dit bien", „comme qui dirait", „vous connaissez le dicton", „vous connaissez sans doute le dicton" (trad. Elena Vianu), cînd traducătorii, zicem, variază atît de jucăuș formula de introducere, se pierde fără îndoială valoarea repetării ei *ne varietur*[1].

Stereotipia în cazul de față, departe de a fi un neajuns, cum probabil vor fi socotit traducătorii, se electrizează în cele din urmă cu o putere de sugestie esențială operei lui Creangă ; prin fixitate ea dă indicația profundă a unei doctrine imuabile, deși orală, la care povestitorul se referă continuu ca să se autorizeze continuu. Experiența milenară a poporului e un corpus de înțelepciune și cînd Creangă prin zicale sau unele expresii idiomatice, se autoriză de la acest corpus ca de la o realitate supra-individuală, el face un act de modestie clasică. Conștiința unui clasicism folcloric (tot atît de real în tipicitatea lui ca și clasicismul cult) ni se comunică prin „vorba ceea" mai înainte de a lua cunoștință de situația întîmplătoare, care o reclamă ca să se „legalizeze".

Este adevărat că primul traducător italian, Silvestri-Giorgi, variază mai puțin decît alții formula în discuție. Realizînd într-o măsură stereotipia necesară prin „dice il proverbio" sau „ben dice (dice bene) il proverbio", el se sprijină în adevăr pe un singur cuvînt : dar are cuvîntul „proverb",în orice unitate frazeologică ar fi cuprins, energia de sens și deci valoarea stilistică din „vorba ceea" ? Ar trebui pentru aceasta o echivalență strict orală și în același timp un climat cultural de oralitate cum în occidentul european e greu de găsit. Presupunem de aceea că traducerea lui Creangă ar fi poate mai înlesnită în limbile de mai recentă cultură scriptică și rămîne spre paguba noastră că nu putem cunoaște direct asemenea traduceri.

[1] Fără să se schimbe, invariabil (lat.).

Creangă este un povestitor. Foarte greu s-ar putea face un studiu despre Creangă așa cum l-am face despre Slavici sau Rebreanu. Totuși, el are o serie de povestiri și un basm, cum sînt *Dănilă Prepeleac*, povestea pornografică *Povestea lui Ionică cel Prost* și *Ivan Turbincă*. Ce anume este comun în afara geniului narativ și umoristic al lui Creangă între aceste povestiri ?

Dănilă Prepeleac, țăran destul de nătîng, în cele din urmă întîlnindu-se cu Dracul, ajunge să încalece pe el și să-l facă să-l aducă acasă, de unde vrea să ia de sub vatră blestemele părintești ca să poată întrece în puterea de a blestema, și cu care se ia la felurite întreceri și pierde rămășagul. Dracul, numai cînd aude de „blesteme părintești" o rupe la fugă. Deci un om care părea nătîng învinge pînă la urmă și pe Dracul !

În a doua povestire, *Ionică cel Prost* — acest Ionică este pur și simplu rîsul satului ; rîd de el mai cu seamă niște oameni înstăriți, un bărbat și o femeie ; bărbatul este plin de răutate la adresa lui Ionică cel Prost, este plin de haz satiric, fiindcă — se spunea, și el era convins — Ionică nu e în stare de nici o ispravă cu nici o femeie ! Și, discutînd între ei la un pahar de vin, înstăritul fiind convins de inepția bărbătească a lui Ionică, — se ajunge la „probă" chiar cu nevastă-sa ! Și Ionică cel Prost, adus în ultima și adevărata situație a firii sale, se poartă vitejește, sub ochii bărbatului dispune de nevastă, spre marea stupoare a acestuia, și mai cu seamă a nevesti-si. Deci, încă o dată, un om prost face dovadă că nu e prost deloc.

În fine, în *Ivan Turbincă*, pînă la urmă Ivan bagă pe toți dracii în turbinca lui printr-o vorbă : „Pașol na turbinca" — și toți dracii sar unul după altul în săcoteiul lui. Cu alte cuvinte, încă un țăran, luat drept prost, în cele din urmă se arată foarte deștept, venind de hac tuturor agenților răului. Este un personaj simbolic, unul și același, deși numit o dată Dănilă Prepeleac, apoi Ionică cel Prost și a treia oară Ivan Turbincă. De altfel Creangă, cu întreaga lui comportare stilistică, cu întorsătura neașteptată a frazei care sfîrșește prin a spune contrariul față de ceea ce înce-

puse, cu tiparul umorului său antifrastic, e frate bun al acestor personaje surprinzătoare.

Dar personajul simbolic, pe care cititorii îl pot construi din personajele numite, precum și stilul umoristului sînt fapte artistice trase din adîncimea istoriei noastre naționale. Poporul român a putut face pe prostul de multe ori, fără să fie ; și aceasta au văzut-o toți care l-au crezut neajutorat, observînd uneori — spre suferința lor pînă la urmă — că el știa să facă pe prostul numai atîta cît trebuia, pentru a putea dura în istorie. Este însăși formula de existență a neamului nostru. E de crezut așadar că acest țăran de la Humulești, învățătorul Creangă, a avut ochiul cel mai ager din cîți români au scris în țara noastră, a avut puterea de penetrație a unui fenomen de adîncime încă necîntărită, încă neestimată cît trebuie. O observație social-istorică neștiută încă îi căptușește întreaga operă. Așa că noi, cînd citim cu atîta plăcere pe povestitor, deși putem numi anumite izvoare foarte adînci ale farmecului prozei lui, de fapt nu știm că unul din aceste izvoare este tocmai adîncimea pînă la care bate observația lui istorico-socială : taina de existență în veac a unui neam veșnic persecutat de istorie.

Ion Creangă, Editura Albatros, 1971, pp. 106—127.

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA

PERSONAJELE COMICE

De la un capăt la altul, cu foarte mici excepţii, opera lui Creangă e un hohot de rîs. Nu rîsul cu gust amar al lui Caragiale sau Gogol, ci rîsul tonic al ţăranului cu concepţie optimistă de viaţă, pe care toată tradiţia înţelepciunii populare l-a învăţat că forţele răului vor fi întotdeauna înfrînte pînă la sfîrşit. Povestitorul popular ştie dinainte că întunericul va fi covîrşit de lumină. Şi cunoscînd acest adevăr, el nu acordă valoare reală străduinţelor forţelor negative care doresc să-l oprime pe om, să-l învingă. Chiar dracul şi moartea, duşmanii cei mai îndîrjiţi ai omului în vechea mentalitate populară, nu sînt decît nişte făpturi sărmane, care provoacă rîsul cînd se încumetă a se măsura cu omul. Şi Ivan Turbincă şi Dănilă Prepeleac sînt eroi populari, în care se vede afirmaţia superiorităţii înţelepciunii omeneşti şi care dau satisfacţie deplină celor ce mizează pe ei în lupta dintre bine şi rău. Spectatorul — în speţă, cititorul —asistă, alături de povestitor, rîzînd cu hohote, la înfrîngerea forţelor răului,la bătaia dracilor, la batjocorirea morţii.

Dacă tradiţia moralei populare l-a învăţat pe scriitor care e drumul desfăşurării luptei între bine şi rău, cu victoria neîndoielnică a binelui, insuflîndu-i încredere nelimitată în viaţă, tot morala populară l-a silit să-şi făurească, aşa cum am văzut, un ideal al caracterului, sprijinit pe valorile eterne ale muncii, efortului creator şi generozităţii, ale desăvîrşirii morale.

Viciile caracterului contrazic firescul moral; înfățișînd personaje lovite de imperfecțiuni, scriitorul realizează o critică puternică, implicită, a caracterelor deformate în orînduirea în care mai dăinuie vechiul și răul. Rîsul care însoțește adeseori evoluția caracterelor comice prin imperfecțiunile lor morale e gestul prin care poporul, opinia publică înfierează. Și scriitorul se face purtătorul de cuvînt al maselor, rîzînd de cusururile altora și chiar de ale lui (pentru ca satira să fie mai convingătoare), proiectîndu-le în lumina idealului etic, umanist, popular, așa cum Rabelais, de pildă, rîdea proiectîndu-și personajele în lumina idealului umanistic rinascimental.

Rîsul suscitat de lectura operei lui Creangă izvorăște din două surse. Una din ele constă în comicul personajelor, pe care povestitorul popular le mînuiește cum își mînuiește rapsodul popular irozii sau păpușile, îngroșîndu-le anumite trăsături specifice.

Cealaltă sursă a rîsului constă în specificul talentului de povestitor al lui Creangă, care narează, cum vom vedea, într-un anumit fel, plin de umor, participînd la desfășurarea narațiunii, mimînd, comentînd, făcînd tot felul de aluzii la lucruri și tradiții cunoscute de cei cărora li se adresează, ca un tipic mădular al colectivității din care face parte și pe care o reprezintă, cu toate trăsăturile etice, afective și intelectuale caracteristice.

Tehnica generatoare de umor a narațiunii se exercită fără întrerupere, pe cînd comice sînt numai anumite personaje, conform unei anumite scheme morale, cu ierarhia ei bine stabilită și pe care o vom schița în cele ce urmează. De aceea în *Amintiri*, de cele mai multe ori rîsul e întărit prin cumulul de umor și comic; povestitorul e de data aceasta și actor; el narează, cu procedeele obișnuite, propriile sale întîmplări, în care el, figurat cu intenție ca un Pepelea hîtru, se află întotdeauna în situații comice.

În ceea ce privește personajele, putem și noi utiliza, ca un adevăr bine stabilit, afirmația că niciodată rîsul nu încape acolo unde există compasiune. Ni se pare că acest lu-

cru derivă din ceea ce esteticianul sovietic Jurii Borew denumeşte „esenţa socială“ a comicului [1].

Într-adevăr, Harap Alb, care-şi îndeplineşte muncile grele la care a fost supus de Spîn, sau soţia porcului (din *Povestea porcului)*, care-şi ispăşeşte călcarea poruncii soţului, trecînd prin mai multe suferinţe, sau fata cea harnică şi nefericită a moşneagului, izgonită de acasă (din *Fata babei şi fata moşneagului)*, nu sînt niciodată hilari. Dar acest lucru nu ne poate face să generalizăm faptul că Creangă n-ar rîde de personajele pozitive sau de cele care-l ajută pe eroul pozitiv. Să nu-i uităm pe prietenii lui Harap Alb, cei cinci, pe Cocoş *(Punguţa cu doi bani)*, pe Dănilă (din *Dănilă Prepeleac)* şi mai ales pe Ivan (din *Ivan Turbincă)*. În aceste cazuri, însă, autorul rîde parcă împreună cu ei, nu de ei, sau rîde cu satisfacţie admirativă.

La fel însă, nici toate personajele negative nu sînt întotdeauna hilare. Baba, dracii şi moartea stîrnesc rîsul prin prezentarea grotescă. Dar Spînul din *Harap Alb* e o răutate activă, dăunătoare, cu accese de furie oarbă (într-unul din acestea îl ucide pe erou), astfel încît el te poate umple de silă, de groază, de ură, dar nu poate avea atribute comice. Iar boierul din *Ivan Turbincă* sau din *Stan Păţitul*, dar mai ales din *Punguţa cu doi bani*, e uscat, meschin, lipsit de orice urmă de generozitate, cu totul dezumanizat de setea de arginţi. El e mai dispreţuit decît dracul şi moartea, socotite de scriitor, probabil, produse ale fanteziei populare. El nu e un produs al fanteziei, ci o amară realitate, oprimînd de veacuri pe ţăran. De aceea nu întîmplător lipseşte cu totul în zugrăvirea lui intenţia autorului de a-i acorda vreun atribut comic. Aci nu mai avem a face cu un caracter lovit de imperfecţiuni morale şi care să poată fi criticat prin rîs [2].

---

[1] Jurii, Borew, *Über das Komische*, Aufbau, Berlin, 1960, p. 61.

[2] G. E. Lessing, vorbind în marea sa lucrare estetică *Laokoon, despre condiţiile comicului*, spunea următoarele: „Ultima condiţie este caracterul neprimejdios, acel ΦγαρΤίκον , pe care Aristotel îl socotea indispensabil producerii comicului“. *(Laokoon, sau despre limitele picturii şi ale poeziei, Opere*, vol. I, E.S.P.L.A., 1958, p. 264).

Mijloacele prin care Creangă își realizează personajele comice ale operei sînt cele mai des întîlnite în creația populară și toate întemeiate, într-o viziune artistică unitară, pe exagerarea necesară intenției satirice din care au izvorît. La personajele comice negative, exagerarea se manifestă grotesc, în îngroșarea considerabilă a trăsăturilor de caracter, a acțiunilor, a gesturilor.

Primul personaj grotesc al poveștilor este *baba*, care e ori soacră (în *Soacra cu trei nurori)*, ori mamă vitregă *(Fata babei și fata moșneagului)*, ori nevastă rea și zgîrcită *(Punguța cu doi bani)*, ori mijlocitoare de lucruri necurate *(Stan Pățitul)*.

În lumina eticii populare tradiționale, bătrînețea presupune bogăție sufletească, experiență cîștigată, o oarecare așezare, o domolire a pasiunilor, seninătate și înțelepciune. Prin contrast cu această idee generală despre atributele pozitive ale vîrstei înaintate, Creangă creează imaginea grotescă, dedusă probabil din experiența personală, a unei babe „cîinoase la inimă", „zgîrcită și nebună" *(Punguța cu doi bani)*, care contrazice firescul moral al vîrstei și mai e și un element dizolvant în viața familiei și a satului (ca cea din *Povestea lui Stan Pățitul)*, „un tălpoi de babă meșteșugoasă la trebile sale cum îi sfredelul dracului", sau „băboiul", „pohoața de babă", „hîrcă" ori „hoanghina", ca în *Povestea porcului*, unde ni se spune că baba „era viespea care înălbise pe dracul", care „închega apa și care știa toate drăcăriile de pe lume". „Talpa iadului" e de aceea determinantul superlativ pentru babă și în *Povestea porcului* și în *Stan Pățitul*. Cum se vede, pentru adîncirea realistă a caracterului înfățișat, scriitorul se folosește de o serie întreagă de exagerări, unele mai mărunte, altele mai cuprinzătoare, după cum viciul de caracter sau defectul fizic e mai neînsemnat sau mai grav. În *Fata babei și fata moșneagului* mai apare o comparație, cu nuanță de exagerare, indicînd modul în care baba își pîra fata vitregă ; gura ei „umbla cum umblă melița". În ceea ce privește calitățile ei de soție, povestitorul relatează : „Moșneagul a rămas pleșuv și spetit, de mult ce-l

netezise baba pe cap și de cercat în spatele lui cu cociorva dacă-i copt mălaiul".

În *Soacra cu trei nurori*, mișcările babei sînt nepotrivite cu vîrsta ei : „umbla val-vîrtej să-i găsească mireasă" feciorului celui mai vîrstnic. Minciuna babei cu privire la instrumentul așa-zis infailibil de control, pe care-l posedă — „ochiul cel neadormit de la ceafă" — este enormă, dînd probabil măsura acestui viciu înlăuntrul caracterului ei. Creangă descrie cu creion gros somnul soacrei, care „horăia, dormind dusă" și habar n-avea de ce făcea noră-sa. Pe lîngă celelalte însușiri, baba deține și pe aceea a ororii de apă ; la moarte, nurorile o așază într-un „așternut curat, ca să-și mai aducă aminte de cînd era mireasă". Aci accentuarea atributului negativ al personajului se face printr-o mare dilatare a elementului timp.

Baba, mînată de ambiția de a-și impune autoritatea, nu e o lady Macbeth, măreață și tragică, în ambiția ei întunecată, ci o femeie rea, murdară, leneșă și mincinoasă. Dezvăluindu-i aceste grave cusururi și exagerîndu-le manifestările concrete, autorul nimicește, printr-un contrast foarte puternic, pretențiile personajului la superioritate și dominare ; astfel, baba devine un personaj grotesc, a cărui pedepsire produce satisfacție.

Dracii și moartea, care, ca personaje negative, au mai puțină fantezie diabolică și întreprind acțiuni mai puțin dăunătoare decît babele, sfîrșesc prin a se da bătuți în fața înțelepciunii omenești, prin a sluji omului sau a se teme de el. Pe Creangă, cum am văzut, motivul păcălelii dracilor, binecunoscut în clasificarea poveștilor populare, îl încîntă. În *Dănilă Prepeleac*, patru draci sînt pe rînd păcăliți de erou, care dobîndește de la ei, în posesiune neturburată, un burduf de bivol plin cu bani. Dracii sînt puternici și proști. Ei dețin toate meșteșugurile vrăjitorești, dar sînt lipsiți de bun-simț, de înțelepciune practică. Cel de-al treilea drac poate purta iapa în circă, dar nu se poate gîndi că cineva ar călări cu ușurință pe ea. Drăcușorului îi e frică de moarte. El se roagă de Dănilă : „Leagă-mi ce știi și cu ce știi, numai să nu mor". Apoi, după ce eroul îl

lovește în cap, se sperie îngrozitor. „A...uleo ! strigă dracul îngrozitor. Și cu ochii legați cum era, văicărindu-se grozav și zvîrcolindu-se ca șerpele, se aruncă în iaz..." Pe bună dreptate ne informează scriitorul că „Dănilă se ținea cu mîna de inimă rîzînd de prostia dracului".

Prezentarea grotescă a unui drac care „se înturna gifiind după fugă", căruia în lupta cu ursul „ochii i-au ieșit afară din cap cît cepele de mari", căruia îi e teamă de moarte și care se vaită e profund hilară, din pricina discrepanței enorme dintre puterile supranaturale, acordate de o veche mentalitate populară dracului, și modul cu care eroul îi dejoacă intențiile, bătîndu-și joc de el. Asistăm la o dezumflare de reputație, caracteristică prezentărilor grotești.

Dar dracii sînt puși în cea mai umilitoare postură, stîrnind rîsul cel mai puternic, în *Ivan Turbincă*. Tratamentul care li se aplică la scoaterea din turbincă amintește de scena cu „calul bălan" și „sfîntul Nicolae" din *Amintiri*: „Dar pînă la vremea asta, se adunase împrejurul lui Ivan tot satul, ca să vadă patima dracilor. Căci lucru de mirare era acesta, nu șagă. Atunci Ivan dezleagă turbinca în fața tuturor, numai cît poate să încapă mîna. Și luînd cîte pe un drăcușor de cornițe,mi ți-l ardea cu palcele, de-i crăpa pielea. Și după ce-l răfuia bine, îi dădea drumul cu tocmeală să nu mai vie pe acolo altădată.

— N-oi mai veni, Ivane, cîte zilișoare-oi avea eu, zicea Ucigă-l crucea, cuprins de usturime — și se tot ducea împușcat. Iar oamenii ce priveau, și mai ales băieții, leșinau de rîs".

Scena e pregătită spectaculos, cu adunarea satului, adevărat Sanhedrin, pentru rușinarea totală a dracilor, care primesc pedeapsa obișnuită a copiilor neastîmpărați, cu nuiaua la spate. De aceea bucuria cea mai mare e a băieților, care pînă și ei se simt superiori dracilor.

Tot de aceeași vîrstă e și Chirică, dracul care-l slujește pe Stan Pățitul. Creangă îl zugrăvește ca pe un „băiet... de opt ani, îmbrăcat în haine nemțești", care „se acățăra pe stîlpul porții de teama cîinilor". Și reacțiile lui

nu sînt de om matur, ci de copil, de băiețandru pe care-l poți păcăli și pedepsi.

E vizibilă aci, ca sursă esențială a comicului, tratarea forțelor supranaturale, a fabulosului în general la dimensiuni, într-un fel, sub-omenești. Dacă pe draci Creangă i-a văzut ca pe niște băiețandri poznași, moartea e asemenea unei babe. Forța acestor personaje supranaturale nu e, deci, niciodată egală cu cea a oamenilor adulți, maturi în înțelepciune. Dracii sînt necopți, iar moartea e decrepită. De frica lui Ivan „i se tăiau picioarele și-o strîngea în spate". În turbincă „acuș icnește, acuș suspină, de-ți venea să-i plîngi de milă". Scoasă din turbincă, e trimisă de Ivan să mănînce pădure tînără :

„Moartea atunci, înghițind noduri, pornește prin dumbrăvi, lunci și huceaguri, supărată ca vai de capul ei. Și de voie, de nevoie, începe cînd a roade copaci tineri, cînd a forfăca smicele și nuiele, de-i pîrîiau măselele și o dureau șelele și grumazii, întinzîndu-se pe sus la plopii cei înalți și plecîndu-se atîta pe la rădăcinile celor tufari după mlădițe fragede. Se zămorea și ea, sărmana, cum putea."

Dacă dracii sînt mînuiți ca personaje negative, așa încît să stîrnească rîsul prin prostia lor și, implicit, să exalte conștiința superiorității înțelepciunii umane care-i stăpînește, moartea, cu atributele vechimii ei nesfîrșite, capătă și pe acelea ale neputinței bătrînești, care o fac demnă de milă.

Hazul e sporit și printr-un element psihologic ; și povestitorul și cititorul rîd de soarta tristă a morții, cu satisfacția de a putea trata cu compasiune personajul întrupînd cea mai temută și ineluctabilă lege a firii.

Dintre personajele care ajută eroului și care se deosebesc de personajele comice negative prin finalitatea lor, ceata prietenilor lui Harap Alb alcătuiește un cortegiu grotesc, demn de penelul unui Bosch sau al unui Brueghel : „Odată intră, buluc, în ogradă, tus-șase, Harap Alb înainte și ceilalți în urmă, care mai de care mai chipos și mai îmbrăcat, de se tîrîiau ațele și curgeau oghelele după dînșii, parcă era oastea lui Papuc Hogea Hogegarul".

Vorbirea lor întărește comicul apariției. Iată cum își exprimă mînia Gerilă, în cearta din casa de aramă : „Apoi nu mă faceți din cal măgar, că vă veți găsi mantaua cu mine. Eu îs bun cît îs bun, dar și cînd m-a scos cineva din răbdare, apoi nu-i trebuie nici țigan de laie împotriva mea...". „vorba ceea : fă bine, să-ți auzi rău", „Cine va face de altădată ca mine, ca mine să pățească"..., „Oare nu cumva veți face și voi niște feciori de ghindă, fătați în tindă, că sînteți obraze subțiri..." Iar la replica celorlalți, care-l afurisesc după tipicul catiheților : „Al dracului să fii cu tot neamul tău, în vecii vecilor, amin", Gerilă răspunde ca un povestitor popular, care-și încheie narațiunea : „De asta și eu mă anin, și mă închin la cinstita voastră față ca la un codru verde, cu un poloboc de vin și cu unul de pelin..." Ba chiar utilizează clausulele caracteristice : „Și hai de acum să dormim, mai acuș să ne trezim, într-un gînd să ne unim, pe Harap Alb să-l slujim și tot prieteni să fim, căci cu vrajbă și mînie, raiul n-o să-l dobîndim".

Comicul gîlcevii rezidă în cruditatea expresiilor, foarte țărănești, în întreruperea momentelor mîniei celei mai violente, pentru introducerea unor zicale care exprimă sintetic situațiile și, îndeosebi, în nepotrivirea dintre ceea ce reprezintă personajele, deținătoare de puteri uriașe, și atitudinea și stilul vorbirii lor. Astfel, afurisenia în maniera clericală și sfîrșitul ultimei fraze a lui Gerilă, dovedind preocuparea personajelor în legătură cu mîntuirea și dobîndirea raiului, după invectivele cele mai grase, sînt în cel mai înalt grad comice.

În general, toate scenele în care apar cei cinci tîrîie-brîu sînt de un comic irezistibil. Așa, de pildă, scena scoaterii din casa de aramă, unde minuția detaliilor e încîntătoare, ca într-o *enluminură* de manuscris din veacul de mijloc :

„Atunci vine și împăratul cu o mulțime de oameni, cu cazmale ascuțite și cu cazane pline cu uncrop ; și unii tăiau gheața cu cazmalele, alții aruncau cu uncrop pe la țîțînile ușii și în borta cheii și după multă trudă, cu mare ce, hălăduiesc de deschid ușa și scot pe oaspeți afară. Și cînd

colo, ce să vezi ? Toţi erau cu părul, cu barba şi cu musteţile pline de promoroacă, de nu-i cunoşteai, oameni sînt, draci sînt, ori alte arătări. Şi aşa tremurau de tare, de le dîrdîiau dinţii în gură. Iară mai ales pe Gerilă parcă-l zghihuiau toţi dracii".

Groteşti sînt năzdrăvanii aceştia şi în scena ospăţului, unde Flămînzilă, după ce „începe... a cărăbăni deodată în gură cîte-o haraba de pîine şi cîte o ialoviţă întreagă", strigă „în gura mare că moare de foame" şi zvîrle „cu ciolane în oamenii împărăteşti care erau acolo de faţă", iar Setilă, care suge toate buţile, strigă după aceea că „crapă de sete", şi zvîrle „cu doage şi cu funduri de poloboc în toate părţile, ca un nebun".

Hazlie e şi viziunea lui Ochilă asupra lumii, viziune anapoda, pe care o relatează răcnind „ca un zmintit" : „toate lucrurile mi se arată găurite ca sitişca şi străvezii ca apa cea limpede, deasupra capului văd o mulţime de văzute şi nevăzute, văd iarba cum creşte din pămînt ; văd cum se rostogoleşte soarele după deal, luna şi stelele cufundate în mare, copacii cu vîrful în jos, vitele cu picioarele în sus şi oamenii umblînd cu capul între umeri..."

Aşa cum Păcală, Pepelea sau Nastratin întreprind adeseori acţiuni contrare celor aşteptate, care provoacă rîsul tocmai prin elementul imprevizibil, şi această viziune răsturnată a lumii dă naştere aceleiaşi reacţii, tot prin ceea ce este neaşteptat în ea şi prin înfrîngerea aparentă a legii gravităţii. Personajul are o perspectivă globală, din toate părţile, a universului, în care soarele se *„rostogoleşte"* ca un glob metalic, iar luna şi stelele se cufundă în mare. Intervine aci şi o micşorare a dimensiunilor naturii, o reducere a importanţei elementelor ei, care, asociată cu răsturnarea lor, creşte comicul. Şi să nu uităm că viziunea aceasta e proprie unuia dintre personajele groteşti.

Rîsul însoţeşte, însă, chiar pe unii dintre eroii povestirilor. Mai întîi pe Dănilă Prepeleac, care e un om anapoda, ca eroii poveştilor populare citaţi mai sus : Păcală, Pepelea, Nastratin.

Construirea unui personaj anapoda a însemnat pentru literatura populară realizarea unei critici foarte îndrăznețe, dar implicite, la adresa unei lumi strîmb orînduite. Personajul acesta își îngăduie să săvîrșească acțiuni, să pronunțe cuvinte pe care nu și le putea permite decît la adăpostul unei prostii simulate. El răstoarnă valorile prestabilite, făcînd să se nască în oameni sentimentul relativității.

Păcală, Pepelea și Nastratin au fost foarte populari întotdeauna, tocmai prin acel spirit de răzvrătire, de neconformism. În viziunea unei lumi cu valorile răsturnate, a unei „lumi pe dos", vechi topos medieval care exprima o nemulțumire generală față de stările de lucruri, inteligența hîtră a acestor personagii populare devenea prostie simulată la adăpostul căreia se puteau spune nenumărate adevăruri.

Creangă însuși păstrează, adesea, această urmă a vechii înțelepciuni populare. În *Amintiri* își cere iertare cu fățarnică umilință că asurzește lumea cu țărăniile lui. Moș Ion Roată simulează și el prostia pentru a-l înfunda pe boier pînă la sfîrșit. Prin exagerarea acestei atitudini, s-au creat în literatură personajele anapoda, din a căror categorie face parte și Dănilă Prepeleac. Pe acesta îl definesc ca atare schimburile pe care el le realizează în prima parte a povestirii. Convingînd pe proprietarul unui car să i-l cedeze în schimbul unei perechi frumoase de boi, Dănilă zice în gîndul său :

„— Taci, că-i cu buche, l-am potcovit bine... De nu cumva s-ar răzgîndi..."

Aceeași bună părere despre tranzacțiile pe care le încheie o păstrează el și după ce schimbă carul pe o capră :

„— Bun, zise Prepeleac. Ia pe ist cu capra știu încaltea că bine l-am boit".

În prima parte a povestirii, Dănilă e comic, fiindcă dovedește o gîndire pe dos ; el contrazice cu acțiunile lui, determinate de o serie de foloase imediate și aparente, fi-

rescul operațiunilor comerciale, de schimb, în disprețul total al oricărei năzuințe de îmbogățire.

Că Dănilă nu era un prost „prost" o dovedește mai întîi faptul că el vorbește utilizînd bagajul înțelepciunii populare, și apoi, transformarea lui bruscă. În momentul în care intră în posesia burdufului de bani, Dănilă dobîndește inteligența practică, aceea care-i va sluji la păcălirea dracilor.

Toate sforțările inteligenței lui vor tinde la asigurarea pentru sine a unui minimum de osteneală, de cheltuială de energie și a unui cîștig cît mai mare, împreună cu o uzură cît mai completă a dracilor. Această dorință de conservare a energiei proprii îl face să-i pună pe draci în posturi dificile și ridicole și să înlocuiască efortul pe care trebuie să-l depună el însuși, chiuind, prin loviturile de drughineață în tîmplele și-n creștetul dracilor.

Această înlocuire a forței sonice printr-un echivalent al senzației e deosebit de subtilă și producătoare de efect comic. Prepeleac, dezvăluindu-și noua înțelepciune, pune între el și draci o distanță care schimbă raporturile dintre forțe.

În prima parte a povestirii, Dănilă era, aparent, sub nivelul înțelegerii omenești mijlocii.

În partea a doua, eroul domină scena prin personalitatea lui, care se afirmă, crește pe măsură ce dracii sînt mai umiliți. Sînt vizibile, în povestire, două ipostaze ale exagerării : prima dă naștere personajului anapoda, iar cea de a doua crește la proporții enorme personalitatea eroului.

Nici în *Ivan Turbincă* raporturile între forțele în acțiune nu sînt egale. Eroul are calități care-l fac foarte plăcut scriitorului : e mare iubitor de viață și de petrecere. Ivan, răsturnînd valorile consacrate ale unei mentalități obișnuite, pătrunde în iad, lăcașul eternei pedepse, pe care-l transformă într-un fel de cîrciumă, ca cea din Fălticeni, unde se află tărăbi, și dracii pocăiți slujesc cu teamă și promptitudine pe erou, pentru a nu atrage din nou mînia lui asupra capetelor lor.

Dimensiunile personajului principal, conceput aci ca un Gulliver facețios, sînt considerabil exagerate prin această instaurare de noi raporturi între el și draci.

Înțelepciunea hîtră a lui Ivan apare mai limpede în raporturile cu moartea, cînd el încearcă să-i reglementeze acesteia activitatea, substituind propria sa voință forțelor naturii, reprezentate, în poveste, prin poruncile lui Dumnezeu.

Ideea unui Ivan demiurg facețios e de o mare forță comică. Faptul se datorește tot posedării de către erou a acelei înțelepciuni adînci, dar hître, care-l face să înfrîngă orice adversar, oricît de temut ar fi el.

Astfel, nu numai personajul negativ, ale cărui vicii de caracter contrazic firescul moral, este comic, ci și cel pozitiv, purtător al înțelepciunii populare și căruia i se cresc dimensiunile prin îngroșarea trăsăturilor facețioase.

Nic'a lui Ștefan a Petrei e primul personaj comic al *Amintirilor*. Nică îi place lui Creangă, omul matur, care întrevede în năzdrăvăniile lui poznele unui virtual Păcală. Povestitorul își conturează personajul raportîndu-l la legile bunei conduite a copiilor, în general, și la iluziile pe care Smaranda, mama lui, și le făcea despre el.

Autocaracterizarea de la sfîrșitul celei de-a doua părți a *Amintirilor* este cea a unui autentic Nastratin, făcută într-o cascadă de paradoxe populare : „Și să nu credeți că nu mi-am ținut cuvîntul de joi pînă mai de-apoi, pentru că așa am fost eu, răbdător și statornic la vorbă în felul meu. Și nu că mă laud, căci lauda-i față : prin somn nu ceream de mîncare ; dacă mă sculam, nu mai așteptam să-mi deie alții ; și cînd era de făcut ceva treabă, o cam răream de pe acasă. Și-apoi mai aveam și alte bunuri : cînd mă lua cineva cu răul, puțină treabă făcea cu mine ; cînd mă lua cu binișorul, nici atîta ; iar cînd mă lăsa de capul meu, făceam cîte o drăguță de trebușoară ca aceea, de nici sfînta Nastasia izbăvitoarea de otravă nu era în stare a o desface cu tot meșteșugul ei. Povestea aceea : un nebun arunc-o piatră în baltă și zece cuminți n-o pot scoate..."

De bună seamă, personajul al cărui portret moral e zugrăvit cu atîta umor va fi înfățișat ca actor într-o serie de scene comice, care vor întări, prin concluziile lor, termenii caracterizării.

În general, în aceste scene, comicul izvorăște din situațiile în care se află personajul principal față de celelalte personaje. De aceea spuneam la început că unele pasaje suscită un rîs mult mai puternic, prin cumulul de comic de situații în care se află Nică și de umor al povestitorului Creangă. Sînt pline de haz relatările lui Creangă despre năzbîtiile copilului la școală, la Broșteni, la tăiatul porcului sau la înmormîntări, în vremea holerii de la 1848. Dar efectul e mult mai puternic în scenele construite dramatic, cu ciocniri între personajele mînuite ca niște păpuși, cu puncte culminante și cu dezlegarea conflictelor. Uneori, în aceste scene, Nică se află în grup, ca în tărășenia cu plugușorul, în partea a doua, sau în remarcabila scenă de interior din cîrciuma de la Fălticeni, și participă la acțiunile grupului.

Alteori, de cele mai multe, el este cel care stîrnește singur, ca un Nichipercea, mînia personajului advers, pe care o va înfrunta fie el, ca în episodul cu cireșele sau cu scăldatul, fie altcineva, spre hazul provocatorului, ca în celebra bătaie a lui Pavel cu Mogorogea.

În comedia cireșelor, personajul mătușa Mărioara e grotesc schițat din cîteva trăsături : apariția ei cu o jordie în mînă și cu ochii holbați, la rădăcina cireșului ; încercarea de *„a se aburca pe cireș în sus“*, cu totul nefirească pentru vîrsta personajului, și, în sfîrșit, mișcarea violentă în urmărirea prin cînepă, soldată cu poticneala finală.

Punctul culminant al comediei, în care tensiunea sufletească maximă a personajelor se rezolvă în mișcare, e realizat cu mijloace stilistice de o rară forță evocatoare. Propozițiunile eliptice de predicat concentrează parcă esența fugăririi, mai ales că aceasta se petrece într-un spațiu închis și strîmt, cu cotituri și întoarceri care întăresc comicul. Deznodămîntul e tot hilar pentru fiecare personaj în parte : cel mînios și amenințător cade, com-

promițîndu-și eforturile, deci momentul se rezolvă printr-un comic de situație.

În episodul cu scăldatul, Ion se afla pe malul bălții, dedîndu-se unor ocupații care-i dăruiesc mare satisfacție. Eroul, fericit, se crede singur pe scenă și acționează tihnit în consecință. Deliciile pe care le gustă au de fapt un martor, pe Smaranda, care, copleșită de muncă, a venit să-l descopere. Starea sufletească a acestui personaj e cu totul alta decît cea a eroului.

Comicul puternic de situație se datorește în cea mai mare parte faptului că eroul, actorul, nu știe că e privit și află acest lucru brusc, în clipa în care mama îi ia hainele.

Efectul e și mai puternic, fiindcă povestitorul Creangă știe și împărtășește cititorului prezența Smarandei, astfel încît actorul rămîne singurul care nu bănuiește. Dedublarea scriitorului în actor și narator atinge aci unul din momentele culminante.

Alte personaje din *Amintiri* realizate cu îngroșarea unor trăsături concretizînd o intenție ascuțit critică din partea scriitorului sînt unii catiheți și preoți. Metodele de învățămînt papagalicești, lipsite de viață, utilizate în școlile de catiheți, ajung să producă exemplare umane deformate, prinse de Creangă într-un grotesc portret colectiv : „Ș-apoi carte se învăța acolo, nu glumă : unii cîntau la psaltichie, colea, cu ifos :

Ison, oligon, pentasti,
Două chendime, homili,

pînă ce răgușeau ca măgarii ; alții, dintr-o răsuflare, spuneau cu ochii închiși cele 7 taine din catehismul cel mare ; Gîtlan se certa și prin somn cu uriașul Goliat. Mustăciosul Davidică de la Farcașa, pînă țipărea o mămăligă, mîntuia de spus pe de rost, repede și fără greș, toată istoria *Vechiului Testament* de Filaret Scriban, împărțită în perioade, și pronumele conjunctive de dativ și acuzativ, din gramatica lui Măcărescu :

— Mi-ţi-i, ni-vi-li, me-te-îl-o, ne-ve-i-le ; me-te-îl-o, ne-ve-i-le, mi-ţi-i, ni-vi-li.

Ce-a fi aceea ducă-se pe pustii ! Unii dondăneau ca nebunii, pînă-i apuca ameţeala ; alţii o duceau numai într-un muget, citind pînă le pierea vederea ; la unii le umblau buzele parcă erau cuprinşi de pedepsie ; cei mai mulţi umblau besmetici şi stăteau pe gînduri [...] cumplit meşteşug de tîmpenie, Doamne fereşte".

Feţele bisericeşti sînt deosebit de hilare în *Amintiri*. Făcînd parte din tagma clericală, într-o anumită epocă a vieţii sale, Creangă avusese prilejul să cunoască multe figuri care erau departe de a fi la înălţimea morală cerută de funcţia ce o îndeplineau.

De altfel, părerea lui Creangă cu privire la feţele bisericeşti nu era alta, cum am văzut, decît aceea a ţăranilor în general, care vorbesc prin gura lui moş Vasile : „Vorba ceea : picioare de cal, gură de lup, obraz de scoarţă şi pîntece de iapă se cer unui popă şi nu-i mai trebuie altă ceva".

Cu excepţia preoţilor Isaia Teodorescu şi Ion Humulescu, toţi popii din *Amintiri* sînt loviţi de vicii : hapsîni şi cărpănoşi ca popa Oşlobanu, băutori ca popa Buligă, iubitori de arginţi ca popa Chirilaş. Cel mai hazliu dintre aceştia toţi e popa Buligă, care umblă „tămîiet şi aghesmuit gata des-dimineaţă — Dumnezeu să-l iepure" şi-i binecuvintează pe catiheţi „cu amîndouă mîinile", ca vlădichii, trăgîndu-le „cîte-un ibrişin pe la nas despre fata popii de la Fălticenii Vechi".

Într-o scenă de un comic irezistibil, popa Buligă joacă aşa cum juca popa în povestea lui Păcală. Acolo, fluierul era fermecat, aci moş Bodrîngă face minuni tot cu un fluier : „Moş Bodrîngă, de cuvînt ; iar începe a cînta, şi la joc, băieţi ; Popa Buligă, deşi era bătrîn, dacă vede că ni-i treaba de-aşa, unde nu-şi pune poalele antereului în brîu zicînd :

— Din partea mea tot chef şi voie bună să vă dea Domnul, fiilor, cît a fi şi-ţi trăi ! Apoi zvîrle potcapul de o parte, şi la joc de-a valma cu noi, de-i pălălăiau pletele. Şi tragem un ropot, şi două, şi trei, de era cît pe ce să

scoatem sufletul din popă. Şi aşa l-am vlăguit, de-i era acum lehamite de noi. Dar vorba ceea : dacă te-ai băgat în joc, trebuie să joci".

Figurile se desenează viguros, într-un joc puternic de umbre şi lumini, care le îngroaşă contururile.

Varietatea procedeelor de realizare a personajelor comice, fie că e vorba de o considerabilă îngroşare a trăsăturilor negative ale unui caracter, care merge pînă aproape de caricatură (la babă şi la popă), fie de crearea unor personaje anapoda (ca Nică sau Dănilă), fie de dilatarea sau reducerea dimensiunilor personajelor (ca Ivan Turbincă sau cocoşul din *Punguţa cu doi bani)*, de prezentarea unor suite de personaje groteşti (ca în *Harap Alb* sau în *Amintiri*, capitolul al treilea — intrarea în cîrciuma din Fălticeni), nu strică cu nimic unitatea stilistică a operei marelui hîtru humuleştean.

Critica — intenţia care a generat mijloacele mai sus pomenite — urmărea zugrăvirea unor caractere reale, pe care le nega sau le aproba în lumina modelelor oferite de etica populară tradiţională.

Creangă, participînd la esenţa eticii populare prin origina şi existenţa lui, a cernut lumea prin sita acestei etici, şi rezultatul cunoaşterii l-a înfăţişat, conform specificului geniului său, reluînd mijloacele satirei populare şi ducîndu-le la o culme rar atinsă în literatura noastră.

Ion Creangă, Editura pentru literatură, 1963, pp. 157—172

EUGEN TODORAN

ION CREANGĂ ÎNTRE UMORIȘTII LUMII

În ultima zi a anului, 31 decembrie 1964, s-au împlinit 75 de ani de la moartea lui Ion Creangă. I-a fost dat astfel povestitorului ca în istoria literaturii române să se lege prin moarte, precum se legase și în viață, de marele său prieten Eminescu. După moartea acestuia el simte tot mai mult singurătatea, amenințat de o cumplită boală, fără să-și piardă însă umorul. Celor ce-l vizitau în ultima vreme, întrebîndu-l cum îi mai merge cu sănătatea, le răspundea : „Mulțumesc, tare bine : stuchesc în barbă și trag oghealul cu dinții !". Ceea ce-l supăra mai mult în așteptarea sfîrșitului era că n-a apucat să scrie anecdota cu moș Haralambie, și încă una, două, trei, ce le avea în cap despre oamenii întîlniți în viață, dar încă netrecuți în lumea eroilor săi.

Viața lui Creangă a fost izvorul marii sale arte, nerecunoscută în adevărata ei valoare de cei printre care a trăit, rămînînd ca abia după moartea lui, cînd opera i s-a impus singură în literatura noastră, să fie studiată prin viața lui. Aceasta pentru că opera oricărui scriitor se explică în primul rînd prin condițiile vieții lui, și în al doilea rînd pentru că, în cazul lui Creangă, potrivirea operei cu viața este atît de bine petrecută, încît nimic din universul uneia nu rămîne nerecunoscut în planul celeilalte, într-o viziune realistă care ne introduce în lumea povestitorului, cu tot farmecul și păcatele ei, unele ale vremu-

rilor, altele ale oamenilor, unele privite cu ochi critic, altele cu îngăduinţă.

În mediul sătesc, de cînd a mai început şi el a cunoaşte lumea, a fost, cum singur spune în *Amintiri*, „ia acolo un boţ cu ochi" ce se găsea, o bucată de humă însufleţită, pe care nu-l lăsa inima să tacă, asurzind lumea cu ţărăniile lui. Iar dacă era vorba de rînduielile mediului, în viaţa aceluiaşi sat, copilăria lui a fost a oricăruia din eroii amintirilor lui, ca şi a multora dintre noi, păstrată însă în opera sa prin partea comică a lucrurilor, ceea ce va explica şi tehnica umorului său... : „Prin somn nu ceream de mîncare, dacă mă sculam nu mai aşteptam să-mi deie altul şi, cînd era de făcut ceva, o cam răream de-acasă. Şi apoi mai aveam şi alte bunuri : cînd mă lua cineva cu răul, puţină treabă făcea cu mine, cînd mă lua cu binişorul nici atîta, iar cînd mă lăsa de capul meu făceam cîte o drăguţă de trebuşoară ca aceea, de nici sfînta Nastasia, izbăvitoarea de otravă, nu era în stare a o desface cu tot meşteşugul ei".

În mediul orăşenesc, fiul de răzeş din Humuleşti s-a simţit totdeauna stînjenit de aşa-zisa „lume bună", a celor convenţionali şi ipocriţi, faţă de care îşi găsea o apărare cu ceea ce singur numea „ţărăniile" lui, observînd astfel ceea ce pentru unii, cei gravi în viaţă, de o gravitate aparentă, trebuia să rămînă conştient neobservat. Creangă a continuat să rămînă în lumea orăşenilor ce a fost şi la el în sat, Nic' a lui Ştefan a Petrii Ciubotarului, un ţăran sfătos de care toată lumea făcea haz, chiar cînd se observa fondul serios al rîsului său, pentru unii fiind „răspopitul", pentru alţii „popa Dracu" ori „popa Smîntînă", un poznaş care slobozind odată o puşcă în ograda bisericii şi punînd potcapul să clocească găinile în el, în semn de „vădită desconsiderare a instituţiunilor şi legilor religioase", a fost exclus din catalogul clericilor. La „Junimea" nu e mirare că un zîmbet a zburat pe buzele tuturor cînd a apărut odată împreună cu Eminescu, venind amîndoi de la „Bolta Rece", celebra crîşmă a Iaşului. Şi de atunci nu *artistul* Creangă a continuat să fie apreciat de socie-

tatea literară, ci „tipul românului simplu, nefalsificat de ideile și cultura modernă“, un pehlivan pe care ascultîndu-l se prăpădeau de rîs cei ce nu mai cunoscuseră pînă atunci decît pe Hegel și Schopenhauer, constituiți în savanta „caracudă“, sau în teoreticieni ai respectării „adevărului“, mai puțin însă de cum îl vedeau în realitate, dezgolit de aparențele înșelătoare.

De fapt, opera lui Creangă este lipsită de o bază speculativă, din arta lui desprinzîndu-se o înțelepciune țărănească asupra lumii. Omul apare în viață prin tot ceea ce ține de condiția lui pămîntească, într-o viziune realistă, cu predominarea concretului în întîmplări și lucruri, în formele particulare obișnuite, recunoscute cu ușurință chiar cînd povestitorul în mod voit dă realității o aparență neobișnuită, în contrast cu ceea ce ne-am aștepta ca ea să fie. Neobișnuitul este o contrafacere a realității în sensul unei reale denaturări a ei, iar cînd se vede și intenția contrafacerii ea este intenția povestitorului de a pune în contradicție aparența cu realitatea. În această contradicție trebuie căutat izvorul rîsului în arta de povestitor a lui Creangă, în forma pe care povestitorul ne-o prezintă, ca și cum el n-ar avea conștiința nepotrivirii, scuzîndu-se mereu cu țărăniile sale, care sînt aparent neintenționate observații ale nepotrivirii, cu motivarea că omul așa este făcut, că nu poate fi pe deplin ceea ce vrea să pară că este : „—...Zică cine-a zice și cum a vrea să zică, dar cînd este să dai peste păcat, dacă-i înainte te silești să-l ajungi, iar dacă-i în urmă stai și-l aștepți. Mă rog, ce mai la deal la vale? Așa e lumea asta și de-ai face ce-ai face, rămîne cum este ea, nu poți s-o întorci cu umărul, măcar să te pui în ruptul capului. Vorba ceea : Zi-i lume și te mîntuie“. În această observație, motivată cu o înțelepciune populară, se găsește izvorul artei de povestitor a lui Creangă, căci farmecul lui deosebit, în viață ca și în scrierile lui, constă în gluma cu care povestește el tot ce cunoaște din lumea înconjurătoare, din mediul sătesc sau orășenesc, într-o confruntare a situațiilor reale cu cele ideale fără ca nepotrivirea să cauzeze griji prea mari, nici

lui nici altora, întrucît în viața oricărui om, în întîmplările mici ca și în cele mari, nu este cu totul întîmplător ca realitatea să nu se potrivească cu aparența.

Definim în această formă *umorul* ca formă specifică de „percepție a contrariilor", ca batjocură nu prea gravă dar cu un fond de seriozitate, deosebită de simplul „spirit" cu care se confundă adeseori. Observatorul nepotrivirii dintre situațiile reale și cele ideale se ascunde sub masca nevinovăției sau a prostiei, pentru ca ascultătorii, cum spunea Rabelais în precuvîntare la *Gargantua*, de vor afla împrejurări îndeajuns de șăgalnice și întîmplător potrivite cu vorba, să nu zăbovească la ele ca la cîntecul sirenei, ci să înțeleagă sensul adînc a ceea ce, din întîmplare, vor cugeta că a fost spus cu inimă veselă. Cu inimă veselă au rîs toți umoriștii lumii, într-o formă mai mult sau mai puțin gravă, deoarece reflexiunea spiritului însoțește sentimentul provocat de confruntarea aparenței cu realitatea, exteriorizat sub forma rîsului. Rîsul este o însușire omenească, spunea același scriitor francez, îndemnîndu-i pe cititori să se desfacă de orice afecțiune și să nu se scandalizeze dacă vor găsi în lucrarea lui prea puțină perfecțiune, căci, se poate adăuga, perfecțiunea omului este aparentă cînd el vrea altceva decît ceea ce-i cu putință în realitate. De unde și o anumită „înțelegere" a contradicției, o anumită îngăduință pentru cele observate, întrucît ele sînt ale oamenilor, cu amărăciune înțelese, în cazul cînd observația îl privește și pe cel ce o face. Evadarea din realitate este deci aparentă în observația umoristică, chiar cînd aparența ia forma irealului, a fantasticului sau a infinitului. Umoristul se dedublează ca spectator al realității într-o ficțiune ce ține loc de realitate numai pentru a se vedea contradicția ei cu realitatea, recunoscută astfel ușor în contrafacerea ei, chiar cînd ea pare cu totul altceva, ca și cum observatorul n-ar vrea să spună nimic prin rîsul său. Depărtarea aceasta între real și ideal, construită cu scop artistic pentru o mai bună observare a realului, se măsoară într-o privire de jos în sus, plecînd de la real, a cărui prezentare în rîsul observatorului este

obiectul reflexiunii, iar idealul, ca aparenţă confruntată cu realitatea, ţine de arta umorului, este metafora care-l zăbovește pe ascultător, nu însă fără a se auzi în rîsul lui și îndemnul observatorului de a cugeta la ceea ce el a spus cu inimă veselă.

Dintre cei ce au încercat umorul în arta lor, Pirandello spunea că „Umorul constă din sentimentul contrariului, provocat de speciala activitate a reflexiunii care nu se ascunde, care nu devine, ca de obicei în artă, o formă a sentimentului, ci contrariul său deşi urmărind pas cu pas sentimentul, după cum umbra urmărește corpul. Artistul obişnuit se uită la corp numai ; umoristul se uită la corp și la umbră, iar uneori mai mult la umbră decît la corp ; notează toate glumele acestei umbre, cum acum se lungește și acum se ghemuiește, voind parcă să-și strîmbe corpul, care într-acestea nu calculează și nici nu-i pasă de ea". Criticul italian Enrico Nencioni observă : „Sentimentul și meditația dezacordului între viața reală și idealul omenesc, între aspirațiile și slăbiciunile și mizeriile noastre, este fondul oricărui umor, care ia naștere mai mult din inimă decît din minte și sub zîmbet ascunde mai totdeauna o lacrimă. Un erou în haină de casă, observat la toate orele, între zidurile domestice, de un scriitor isteț și iubit — atare este omul sub lentila observatorului umorist."

În accepţie curentă, umorul, ca şi ironia, cu care este confundat uneori, este o satiră din care nu lipseşte comicul, întrucît rezultă din acţiuni rezolvate altfel de cum noi ne aşteptăm, rîsul fiind deci izvorul lui. În *Dicţionarul din Oxford* el este definit ca „facultatea de a percepe ceea ce e ridicol sau amuzant şi de a-l exprima în vorbire, în scris sau în altă compoziţie, deosebită de ascuţimea de spirit, pentru că este mai puţin intelectuală şi pentru că posedă o calitate de simpatie în virtutea căreia adeseori se apropie de patetic. „Umorul este o atitudine a spiritului anglo-saxonilor, cum spunea Pirandello, numai din cauză că englezii zic *humour* acestui umor naţional al lor, pe cînd alte popoare îl numesc altfel". Astăzi în studiile de

estetică nu mai poate fi vorba de un umor exclusiv englez, chiar dacă englezii sînt cunoscuţi prin umoriştii lor, şi chiar dacă s-a generalizat termenul englezesc pentru ceea ce alte popoare numesc altfel. Marii umorişti ai lumii, ca exponenţi ai momentului istoric şi ai structurii societăţii în care au trăit, şi-au construit metafora din realitatea istorică şi socială a vremii lor, în formule corespunzătoare culturii popoarelor lor, ei fiind astfel în primul rînd scriitori naţionali, de valoare universală, întrucît arta lor a dat contrafacerii realităţii formele cele mai valabile în istoria culturii universale, ce rămîn modele vii peste momentul istoric şi structura societăţii în care au trăit.

Pentru a fixa locul lui Creangă, ca scriitor naţional, între umoriştii lumii, şi a-i recunoaşte specificul artei lui, o scurtă schiţă istorică este necesară, cu referiri la cei mai reprezentativi scriitori.[1]

În literatura cultă umorul este un produs al spiritului modern, ca urmare a coborîrii fantasticului mitologic în realitatea istorică. Eroii homerici nu provocau rîsul, ci admiraţia oamenilor, pentru că lumea lor era în mitologie. Prin înrudirea lor cu zeii, ei reprezentau condiţia ideală a eroului, ale cărui fapte se potriveau cu intenţiile. Confruntarea celor două lumi, cea naturală şi cea supranaturală, începută în comedia antichităţii, apare într-un contrast şi mai evident în Renaştere, prin a cărei orientare antropocentrică omul îşi dă seama că perfecţiunea divină coborîtă în viaţa lui are anumite inconveniente, comice cînd ele sînt acoperite cu ipocrizie. *Divina Comedie* a lui Dante, ca închipuire a lumii pămînteşti proiectată în viziunea creştină a lumii de dincolo, este prima metaforă a confruntării fantasticului cu realitatea într-o operă de artă din care, în sensul alegorizării miturilor, începută încă în antichitate, rezultă pe alocuri (*Infernul*, XXI—XXII) sentimentul grotescului, ca expresie a umorului poetului. Într-un contrast şi mai vădit apar cele două lumi la Boccaccio, comedia divină fiind privită într-o permanentă

[1] Articolul reia unele idei cuprinse în *Humorul lui Creangă* din *Revista Fundaţiilor*, XIV (1947), nr. 7 ; II, *ibid.* nr. 8—9.

opoziție cu comedia umană, mai întîi într-o formă mitologizantă, apropiată de modelul dantesc, apoi într-o formă realistă, chiar brutală pentru timpul său, în *Decameronul*. Sublima nemărginire a cerului este prezentată în condiția cea mai pămîntească posibilă, prin înlocuirea metaforei „lumii de dincolo“ cu „lumea păcatului“, pregătită pe pămînt de călugări și asceți în vederea cuceririi cerului, prin acoperirea ipocrită a tot ceea ce în viață ține de condiția naturală a omului. Dacă Boccaccio imaginează o lume superioară este pentru a o pune în opoziție cu cea considerată de ipocriți ca inferioară, pentru a se vedea în ce fel substituirea uneia cu cealaltă nu e posibilă fără o contradicție comică, nu lipsită însă de indulgență și chiar simpatie pentru cei luați de el în rîs, întrucît astfel se reabilitează ceea ce în realitate, pentru cei ce iau lumea așa cum este, nu este de rîs. În acest caz rîsul nu este distrugător ci numai dojenitor, uman, distingîndu-se prin el ceea ce este natural în firea omului de ceea ce ține de rînduielile vieții lui. O notă specifică a umorului se definește în această compasiune pentru așa-zisele păcate ale oamenilor, rîsul artistului făcînd de înțeles o anumită realitate fără a o compromite prin confruntarea cu idealul, chiar dacă ea e contrafăcută în comedia lui umană uneori în forme brutale, pentru o mai bună observare a ei.

Din perspectiva antropocentrică a Renașterii, cel mai mare umorist al tuturor timpurilor, Cervantes, a redus eroismul oamenilor la condiția realului prin nebunia cavalerului său, Don Quijote. Scriitorul a prezentat idealul epocii lui, al cavalerismului în decadență, prin morile de vînt căutate de Don Quijote, nu însă fără a lăsa să se înțeleagă din nebunia viteazului cavaler o anumită înțelepciune, autorul bătîndu-și joc astfel de „închipuitele și desperecheatele povești din cărțile cavalerești“, în care oamenii zadarnic mai căutau idealul vieții. Prin metafora lui Cervantes se arată absurditatea lumii într-o epocă de confruntare a calităților supranaturale ale eroului cu calitățile reale ale omului, ceea ce face rizibilă orînduirea feudalismului care pretindea drepturi divine pentru sus-

ţinătorii ei. Compasiunea pentru erou nu lipseşte nici în umorul lui Cervantes, în măsura în care toţi oamenii, ori în ce epocă ar trăi ei, se lasă uneori ispitiţi de himere ce par doar realizabile, de morile de vînt pe care viaţa le scoate în drumurile lor. De aici şi amărăciunea care întunecă rîsul celor ce se recunosc în nebunia cavalerului, unii critici spunînd că Don Quijote este personajul cel mai umoristic pe care l-a creat vreodată geniul unui mare poet, şi că dintre toţi marii umorişti ai literaturii, Cervantes are cele mai multe lacrimi în zîmbetul său. Eroul lui este o fiinţă dramatică, întrucît realitatea nu-i destramă halucinaţia, ba chiar o fiinţă tragică, de vreme ce în înfrîngerea lui, ca nebun, este un simbol al căutării idealului pe care şi oamenii cei mai sănătoşi la minte îl confundă uneori cu morile de vînt. El se dedublează astfel în scutierul său, Sancho Panza, omul sănătos şi încrezător, prin visurile căruia idealurile lui Don Quijote se arată a fi mori de vînt, pe care el le caută, deşi ştie că sînt mori de vînt.

Modelul personajelor lui Cervantes a apărut şi în literatura română, în condiţiile istorice ale destrămării orînduirii feudale, în epopeea lui I. Budai-Deleanu, *Ţiganiada*. Scriitorul român şi-a imaginat „vitejii" săi, pe cavalerul Becicherec Istoc şi scutierul lui, fătuţul Crăciun, localizînd modelul, pentru a face din epopeea sa o imagine a situaţiei politico-sociale a ţărilor româneşti din vremea lui. Sensul adînc a ceea ce cititorii, din întîmplare, vor cugeta că a fost spus în „jucăreaua" lui eroi-comică, se explică prin ideologia iluministă a Şcolii ardelene, scriitorul urmărind să ridiculizeze pretenţiile unor nobili prin nimic deosebiţi de slugile lor în drepturile lor naturale, oameni vrednici de rîs cînd invocă o origine nobilă ca temei al unei orînduiri pe care ei se sileau s-o menţină cu forţa. Renaşterea ardeleană reia prin Budai-Deleanu un curs al spiritului modern, hrănit din plin de ideile ce trebuiau să vestească deplina prăbuşire a feudalismului, şi numai umorul lui face să se înţeleagă că prin ţiganii lui trebuie să se vadă şi alţii, care tocmai aşa sînt, dezbinaţi

și lași, nu însă lipsiți de înțelepciunea veacului, în căutarea unei organizări sociale care să le asigure și lor o țară, pe care să și-o cucerească prin luptă. Instituțiile vremii, criticate în spirit voltairean, sînt văzute de scriitor în imaginile Renașterii, într-un „decameron" românesc, cu confruntări între sfinți și oameni, între ipocriți și păcătoși.

În opera unui alt mare spirit modern, a lui Rabelais, construită, ca și a lui Cervantes, după modelul unor „neprețuite cronici", în locul eroilor antichității, înrudiți cu zeii prin forța lor supranaturală, apar uriașii, ale căror vitejii sînt potrivite la condiția realului, ele arătîndu-se mai cu seamă în satisfacerea poftelor omenești. În *Gargantua* și în *Pantagruel*, pe fundalul fantasticului păstrat din vechile narațiuni populare, se răsfrîng, țesute într-o construcție de epopee comică, figurile reale ale orînduirii feudale, privite de scriitor cu îngăduința unui umanist anticlerical și antidespotic, care punea în fața contemporanilor săi ipocriți și superstițioși ideile Renașterii în „picturi contrafăcute" după bunul plac, pentru a face lumea să rîdă, cum spune el însuși, în precuvîntarea către cititori. În „măscăriile" și „scîrnăviile" lui numai cei nepricepuți puteau vedea doar grosolănii, căci ele erau forme ale unei aparente indecențe, metafore ale umorului, cărora cei înțelepți le pătrundeau și sensul mai adînc. După o observație a lui La Bruyère *(Caractères*, I, 43), există un contrast între obscenitățile și morala excelentă a operei lui Rabelais. Putem adăuga, este contrastul din opera tuturor marilor umoriști, care au folosit obscenitățile, scuzîndu-se pentru ele, cu scopul de a exprima bucuria de a trăi viața în condițiile legilor ei firești. Picturile lor sînt cu atît mai contrafăcute, mai grosolane, cu cît ipocrizia care acoperă realitatea este mai mare, cerînd o demascare mai brutală a contradicției comice dintre aparență și realitate, evident într-o aparentă acceptare a realității deformate în metafora artistului, după tehnica umorului.

Evoluția spiritului umoristic la scriitorii moderni confirmă această modalitate poetică de satiră socială. De la

arta lui Boccaccio, corosiv observator al rînduielilor monahale medievale, ca și a contemporanului său Chaucer, trecînd prin a lui Rabelais, în plină Renaștere, și a lui Shakespeare, în a cărui lume sublimul și grotescul se întîlnesc într-o viziune tragi-comică a vieții, afabulația umoristică schimbă ficțiunea metaforică a dedublării observatorului cu reprezentări tot mai puțin grosolane, umorul devenind o satiră tot mai fină, mai îngăduitoare cu imperfecțiunile umane, cu motivarea că realitatea fără imperfecțiuni este aparentă, astfel că o simplă indicare este suficientă pentru cel ce înțelege șiretlicul înlocuirii realității cu aparența. Observate într-o privire istorică, tot niște mori de vînt au fost și „utopiile", începînd cu cele ale Renașterii — la Thomas Morus și Campanella —, continuate cu „țările imaginare" din *Călătoriile* lui Swift sau, în veacul luminilor, cu țările „Orientului" îndepărtat, la Montesquieu și Voltaire, înlocuite în era capitalistă cu halucinațiile *Marilor Speranțe* sau naivitățile *Aventurilor clubului Pickwick* la Dickens. În contemporaneitate ele sînt înlocuite cu vîrsta copilăriei, eroică la Mark Twain, în *Aventurile lui Tom Sawyer* și *Aventurile lui Huckleberry Finn*, copleșită de mentalitate religioasă la Saltîkov Scedrin, în *Domnii Golovliov*. Dezgolirea ei completă de fățărnicia educației burgheze, o dată cu maturizarea omului în societatea capitalistă, se va dovedi în umorul paradoxal al lui B. Shaw, adevărat *Discipol al Diavolului* în epoca prăbușirii monstruoaselor ipocrizii ale organizării sociale capitaliste.

Umorul astfel definit într-o privire istorică a umoriștilor lumii, oricît de savantă ar părea tehnica lui în exemplificarea unor mari scriitori, este totuși de origine populară și, oricît de paradoxală ar părea explicația, pentru înțelegerea părții bune a omului, pe care umorul a început s-o explice în literatura cultă din epoca modernă, trebuie să pătrundem adînc în viziunea folclorică, vizibilă mai ales la primii scriitori moderni. Căci tot ceea ce în evul mediu era pentru oamenii bisericii „lucru diavolesc", ca „ispită pămîntească", însemna de fapt născocire omenească, is-

tețime și pricepere în cele lumești ale vieții, oprite de legile divine, astfel că în superstițiile și ereziile poporului simbolul răului, dracul, nu era așa de negru precum se spunea, de unde și îngăduința pentru păcatul diavolesc. Folclorul universal este plin de povestiri despre diavoli și spiriduși, pe care omul și-i asociază în acțiunile lui pentru a împlini ceea ce, în mentalitatea stăpînită de ignoranță și superstiție, stă sub „puterea necuratului". Cînd, bunăoară, poporul nostru spune în proverbele sale că „mare e Dumnezeu, dar meșter e dracul" înțelege că în născocirile lui se poate învoi cu el tocmai pentru că dorește un alt bine decît cel creat de Dumnezeu în lume, puterea celui ce mereu făptuiește crescînd tocmai din năzuința de a împlini ceea ce s-a început în tovărășia puterii întunericului, din conștiința că desăvîrșirea constă în năzuința către ea, că o lipsă stă mereu în fața celui ce mereu făptuiește. Cîtă vreme a persistat credința că toți cei stăpîniți de spiriduș vor primi crudă pedeapsă de la Dumnezeu, a fost tragică orice înțelegere a pactului cu diavolul, ca în tragedia lui Faust, legendarul personaj împrumutat de Goethe din tradiția folclorică medievală. După ce omul s-a reabilitat în condiția pămîntească, în tovărășia diavolului, pactul cu el a devenit o confruntare a fantasticului cu umanul, într-o atitudine specifică formei folclorice a umorului.

Treptatei coborîri din fantastic în realitate prin metafora „ficțiunii" umoristice îi este specifică încrederea tot mai mare a scriitorilor în posibilitatea de schimbare a omului, pe măsură ce acesta, cunoscător tot mai bun al scăderilor sale, a început a-și căuta în sine propriul său model. Umorul, ca observație a realității, este astfel în accepție modernă o categorie a comicului prin care partea cea mai bună a omului, partea propriu-zis umană, scoasă de sub autoritatea divină susținută de vechea tiranie medievală, într-o continuă adaptare la dezvoltarea societății moderne, apare ca realitate în țesătura ficțiunii umoristice, după ce s-a înțeles tîlcul metaforei sub care umoristul în mod aparent vrea să se ascundă, pentru a se recu-

noaşte şi alţii în propriul său chip. În satira umoristică, reflexiunea introduce un element de seriozitate dureroasă, cum spunea Pirandello, întrucît omul este văzut în casa lui „în cămaşă", adică fără ceea ce el vrea să pară pentru alţii, şi lacrimile apar cînd rîzînd astfel nu rîdem de alţii ci de noi înşine. Şi pentru că izvorul rîsului este prostia care împiedică observarea contradicţiei comice, în cazul cînd umoristul rîzînd de el vrea să rîdă şi de alţii, umorul presupune o mască a prostiei, astfel încît, dacă cel luat în rîs se recunoaşte în cel ce rîde de el, rîde mai întîi de el însuşi, dacă are umor. Tocmai de aceea umoristul ţine să se scuze singur, în cazul cînd cel luat în rîs ar dovedi că înţelege despre ce e vorba. Scuzîndu-şi „prostia", aparent însuşită, întrucît ea se potriveşte cu o observaţie mai dură, el ştie bine că astfel explică sensul mai adînc al observaţiei lui, aşadar înţelepciunea cuprinsă în metafora lui, sub semnul aparentei prostii.

Toate popoarele au umorul lor, indiferent cum îl numesc, ca atitudine a celor ce iau viaţa aşa cum este, a oamenilor simpli, luaţi adesea în rîs pentru prostia lor. Desconsideraţi de cei din clasa de sus, care prin poziţia lor socială se credeau singurii posesori ai calităţilor omeneşti, cei săraci, aparţinînd „prostimii", au devenit şi o categorie psihică, a „proştilor", pe care cei de sus nu-i luau în seamă, dar care nu erau chiar atît de proşti cum păreau, căci adeseori ei foloseau masca prostiei doar pentru a observa ceea ce nu se cuvine, deci „prosteşte", şi a critica astfel pe cei de sus, ca şi cînd n-ar fi avut nici un gînd ascuns în observaţia lor. Cu alte cuvinte, recunoaşterea calităţii de „prost" a fost pentru prostime multă vreme doar forma „prostească" a unei anumite înţelepciuni, cu atît mai uşor de folosit cu cît ei nici nu i se recunoştea dreptul la un alt fel de a fi.

Ion Creangă în acest fel a fost un clasic al literaturii române, el exprimînd prin „ţărăniile" lui înţelepciunile „prostimii" din care n-a vrut să iasă cu totul, nici după ce a intrat în alt mediu social, păstrîndu-şi masca pentru a observa ceea ce „nu se cade" într-o lume ce vrea să pară

noaşte şi alţii în propriul său chip. În satira umoristică, reflexiunea introduce un element de seriozitate dureroasă, cum spunea Pirandello, întrucît omul este văzut în casa lui „în cămaşă", adică fără ceea ce el vrea să pară pentru alţii, şi lacrimile apar cînd rîzînd astfel nu rîdem de alţii ci de noi înşine. Şi pentru că izvorul rîsului este prostia care împiedică observarea contradicţiei comice, în cazul cînd umoristul rîzînd de el vrea să rîdă şi de alţii, umorul presupune o mască a prostiei, astfel încît, dacă cel luat în rîs se recunoaşte în cel ce rîde de el, rîde mai întîi de el însuşi, dacă are umor. Tocmai de aceea umoristul ţine să se scuze singur, în cazul cînd cel luat în rîs ar dovedi că înţelege despre ce e vorba. Scuzîndu-şi „prostia", aparent însuşită, întrucît ea se potriveşte cu o observaţie mai dură, el ştie bine că astfel explică sensul mai adînc al observaţiei lui, aşadar înţelepciunea cuprinsă în metafora lui, sub semnul aparentei prostii.

Toate popoarele au umorul lor, indiferent cum îl numesc, ca atitudine a celor ce iau viaţa aşa cum este, a oamenilor simpli, luaţi adesea în rîs pentru prostia lor. Desconsideraţi de cei din clasa de sus, care prin poziţia lor socială se credeau singurii posesori ai calităţilor omeneşti, cei săraci, aparţinînd „prostimii", au devenit şi o categorie psihică, a „proştilor", pe care cei de sus nu-i luau în seamă, dar care nu erau chiar atît de proşti cum păreau, căci adeseori ei foloseau masca prostiei doar pentru a observa ceea ce nu se cuvine, deci „prosteşte", şi a critica astfel pe cei de sus, ca şi cînd n-ar fi avut nici un gînd ascuns în observaţia lor. Cu alte cuvinte, recunoaşterea calităţii de „prost" a fost pentru prostime multă vreme doar forma „prostească" a unei anumite înţelepciuni, cu atît mai uşor de folosit cu cît ei nici nu i se recunoştea dreptul la un alt fel de a fi.

Ion Creangă în acest fel a fost un clasic al literaturii române, el exprimînd prin „ţărăniile" lui înţelepciunile „prostimii" din care n-a vrut să iasă cu totul, nici după ce a intrat în alt mediu social, păstrîndu-şi masca pentru a observa ceea ce „nu se cade" într-o lume ce vrea să pară

altfel de cum este, făcîndu-se și el că nu pricepe ceea ce alții mai învățați se silesc să-i lămurească, deși altceva este de priceput. Ca povestitor, cînd s-a încumetat să și scrie ceea ce povestea, el a lăsat cititorului următoarea prefață, ca un cifru al umorului său : „Multe prostii ăi fi citit de cînd ești. Cetește, rogu-te, și ceste și unde-i vedè că nu-ți vine la socoteală, ia pana în mînă, și dă și tu altceva mai bun la iveală, căci eu atîta m-am priceput și atîta am făcut".

Privit între umoriștii lumii, Ion Creangă este un adevărat umorist prin ceea ce istoric s-a constituit în arta umorului : în primul rînd observația realității mai mult din inimă decît din cuget, deși cugetarea nu devine, ca de obicei în artă, o formă a sentimentului, ci contrariul său ; la aceasta se adaugă îngăduința și chiar simpatia pentru cei surprinși în contradicția dintre aparență și realitate, cu motivarea că în viață nimic nu este grav dacă e privit fără prejudecată, fără ca astfel să se îngăduie omului mai mult decît trece de „omenia" lui. Dar în comparație cu formele caracteristice ale umorului la diferiții scriitori ai literaturii universale în dezvoltarea ei istorică — umorul tragic la Cervantes, corosiv la Boccaccio, indecent la Rabelais, jovial la Chaucer, trist la Mark Twain, paradoxal la B. Shaw — umorul lui Creangă este un umor țărănesc, păstrînd în el urmele originii lui folclorice, asemănător cu al scriitorilor din începuturile epocii moderne, în a căror operă se recunoaște mai bine viziunea folclorică asupra lumii. Ca un adevărat țăran, gata să se scuze mereu pentru „țărăniile" sale, el observă prin ele ceea ce, fiind evident pentru oricine, nu se sfiește să spună, chiar dacă unora nu le place adevărul. În acest fel l-a ajutat Eminescu pe povestitor să devină un mare scriitor. La „Junimea", solicitat să dea ceva pentru revistă, răspundea redactorului : „N-am adus nimic, dar dacă vreți vă spun o anecdotă". Chiar lui Maiorescu, care de multe ori i-a putut auzi glumele încrețind fruntea, Creangă îi vorbea cam așa : „Dar vă rog, multe prostii, și în vreo două trei rînduri în viața mea, de cînd am avut norocirea a vă cu-

noaște, chiar grosolănii am îndrăznit a spune față de dv., nu însă din răutate ci din prostie : m-a luat gura pe dinainte. Căci d-ta nu se poate să nu înțelegi inima mea. Iertați-mă, vă rog, de toate și dați-mi voie să vă spun și acum una". Într-o formă asemănătoare, în care constă farmecul povestitorului, umorul său, răspundea și tinerilor care, grupați într-un „Cerc literar" la Iași, după mutarea „Junimii" la București, îl considerau un continuator al lui Maiorescu, pontif al mișcării lor. Întrebat odată despre o poezie, ca mare critic ce se afla, el răspunde : „Bună, foarte bună, un sfîrîiac", pentru ca apoi să trebuiască să spună anecdota cu țiganul care nu știa să facă potcoave, ci doar să stingă în apă fierul înroșit în foc. Este acesta umorul lui moș Ion Roată, care cu înțelepciunea prostimii, „greu de cap", nu pricepea rosturile Unirii așa cum boierul se căznea să le explice, căci, cum spune el : „chiar dacă ne-am pricepe și noi la ceva, cine se mai uită în gura noastră ? vorba ceea, cucoane : Țăranul cînd merge tropăiește și cînd vorbește hodorogește ; să ierte cinstita față a dumneavoastră. Eu socot că treaba asta se putea face și fără noi ; că, de, noi știm a învîrti sapa, coasa și secera ; dar dumneavoastră învîrtiți condeiul și cînd vreți știți a face din alb negru și din negru alb... Dumnezeu v-a dăruit cu mintea ca să ne povățuiți și pe noi, prostimea...". Din cele spuse de Ion Roată, după mintea lui cea „proastă", se înțelege că nu va aduce nici un bine unirea țărilor sub conducerea boierilor, de aceea la vorbele lui toți cei ca el se gîndeau că nici nu e așa prost cum îl crede boierul, el spunînd ceea ce toți clăcașii gîndeau, iar boierii nu voiau să înțeleagă că în unire sînt toți egali, de la vlădică pînă la opincă. Așa a vorbit el cu boierii și în divanurile ad-hoc, înfruntînd ingîmfarea lor în numele prostimii : „Nu vă fie cu supărare, ia palmele acestea țărănești ale noastre, străpunse de pălămidă și pline de bătături cum le vedeți, vă țin pe dumneavoastră de atîta amar de vreme și vă fac să huzuriți de bine".

„Țărăniile" lui Creangă, ca expresii ale înțelepciunii „prostimii" sînt deci observații satirice cu un vădit sub-

strat social, expresii artistice ale umorului, forme în care însuși poporul înțelege batjocura, fără a fi obligat să respecte convenționalismul celor „de sus". Expresia oprită de multe ori pe culmea echivocului nu este un semn de jenă față de o lume serioasă, ci mai degrabă o tehnică impusă de specificul umorului ca formă de satiră. Obscenul nu este la Creangă o obsesie pornografică, chiar și în povestirile zise pornografice, ci o privire a vieții „dinăuntrul" ei, cu aerul „prostului" căruia nimic nu-i scapă și nici nu se sfiește să spună ce vede.

Morala lui Creangă este a tuturor realiștilor, morala lui Boccaccio sau a lui Rabelais, care considerau bine tot ceea ce, prin legile firii, denunță orice fățărnicie în ignorarea celor ce nu pot fi altfel de cum sînt. Rabelais, ca și Rousseau mai tîrziu, consideră rău ceea ce vrea să depășească natura, adică tocmai ceea ce în concepția religioasă trebuia să apropie pe om de condiția divină. Din unghiul acestei înțelegeri ușor au putut considera răzvrătiții moderni pe Dumnezeu ca izvor al răului, iar pe diavol, ca simbol al pămîntescului, izvor al puterii creatoare a omului. În tradiția folclorică se păstrează „erezia" contribuției diavolului la creația lumii, ispitind pe om în creațiile lui, potrivnice atotputerniciei divine. „Păcatul" nu poate fi deci ascuns de haina schivniciei și, cum spunea Rabelais, dacă „sutana și gluga călugărească își atrag batjocorile, insultele și blestemele lumii, pricina este că dînșii mănîncă murdăria lumii, adică păcatele, și de aceea lumea îi respinge ca pe niște mănîncă-scîrnă în sălașurile lor care sînt schiturile și mănăstirile și sînt îndepărtați de la orice legătură mai strînsă cu lumea". Literaturile moderne au cultivat tema și o dată cu modernizarea literaturii române ea este abordată de iluminiști, în special în epopeea comică a lui Budai-Deleanu, unde călugării „se înfruptă cîteodată" din păcat, introdus în mănăstire sub chip femeiesc. Tot așa se înfruptă ei din cele lumești în *Amintirile* lui Creangă. Nici o deosebire de natură nu este între călugării lui Creangă și ai lui Boccaccio sau Rabelais, între călugării de la mănăstirea Neamțu și cei de la mănăstirea

Thélème, pe care „fratele Ioan“ a înființat-o după bunele sfaturi ale lui Gargantua :

„Tot tata mai spunea că ar fi auzit de la bunicul bunicului meu că protopopul de la Neamț de pe vremea aceea ar fi zis unor călugărițe care pribegeau în săptămîna mare prin tîrg :

— Maicelor !

— Blagoslovește, cinstite părinte !

— De ce nu vă astîmpărați în mănăstire și să vă căutați de suflet măcar în săptămîna patimilor !...

— Apoi dă, cinstite părinte, ci-că ar fi răspuns ele, cu smerenie : lîna asta ne mănîncă, păcatele noastre, dar n-am mai veni noi ! Căci, cum știi sfinția ta, mai mult cu șeiacul ne hrănim, și apoi de nu curge, măcar picură și cine mișcă tot pișcă...“

Expresia echivocă este anume căutată pentru a da observației o formă mai corosivă, mai potrivită cu intențiile satirice ale povestitorului. Întîmplările sînt astfel numai pilde într-o observație umoristică. Așa s-a întîmplat odată că a trecut o oaste de nemți pe la mănăstirile de maici de la Agapia și Văratic :

„Și cîte oștiri străine și o droaie de cătane călări, tot nemți de cei mari, îmbrăcați numai în fir, au trecut în vremea copilăriei mele, cu săbiile scoase prin Humulești, spre mănăstirile de maice, după Natalița cea frumoasă ! Și au făcut nemții mare tărăboi prin mănăstiri, și au răscolit de-a fir-a-păr toate chiliile maicelor, dar n-au găsit-o, căci beciul privighetorului Pîrvu din Tîrgu Neamțului putea să tăinuiască, la nevoie, o Domniță. Și noroc de vărăticence, care au știut a-i domoli, luîndu-i cu binișorul și a-i face să-și bage săbiile în teacă, spuindu-le că cei ce scot sabia, de sabie vor pieri !“

Aceasta este deci ispita diavolului într-o lume ascunsă în fățărnicie, ispită tălmăcită chiar în limba bisericească, cu aerul nevinovăției. De unde și dorința sinceră a povestitorului de a sluji cele bisericești, ca un adevărat călugăr, săturat de atîta învățătură la școala de popi :

— „Ce necaz pe capul meu! Preoţii noştri din sat n-au mai trepădat pe la Socola, şi mila sfîntului! nu-i încape cureaua de pîntecoşi ce sînt. D-apoi călugării: o adunătură de zamparagii duglişi ce sînt, din toată lumea cuibăriţi prin mănăstire, ce, nu ajung? Şi eu să înşir atîtea şcoli: în Humuleşti, la Broşteni în creierii munţilor, în Neamţ, la Fălticeni şi acum la Socola, pentru a căpăta voie să mă fac ia acolo un popă prost, cu preuteasă şi copii: prea mult mi se cere!

Acuş îi spun mamei că mă duc la călugărie, în Neamţ ori la Secu. Şi cîtă carte ştiu, cîtă nu ştiu, peste cîţiva ani pot s-ajung dichiu la vreun mitoc, şi să strîng un ştiubei plin de galbeni, ca părintele Chirilaş, de la jugărit, din Vînătorii Neamţului. Ş-apoi atunci... pune-ţi cuvioase Ilarie plosca cu rachiu la şold, icrişoare moi cît se poate de multe, şi altceva de gustare în buzunările dulamei, pistoalele-n brîu pe sub rasă, comănacul pe-o ureche şi cu sabia Duhului în mînă şi pletele-n vînt, ia-o la papuc peste „Piciorul rău" spre „Cărarea afurisită" dintre Secu şi Agapia din deal, unde toată vara se aude cîntînd cu glas îngeresc:

Ici, în vale, la părău,
Mieluşa lui Dumnezeu!

Iar cîte un glas gros răspunde:

Hop şi eu de la Durău,
Berbecul lui Dumnezeu!...

Căci fără să vreau, aflasem şi eu păcătosul cîte ceva din tainele călugăreşti... umblînd vara cu băieţii după... bureţi, prin părţile acele, de unde prinsesem şi gust de călugărie... Ştii, ca omul cuprins de evlavie."

Ca şi I. Budai-Deleanu, înaintaşul său în literatura română, Creangă a privit feţele bisericeşti nu atît în lumina sfinţeniei cît în umbra păcatului, nu fără oarecare îngăduinţă, împăcat cu gîndul că „doar Dumnezeu cel

mare nu s-a răstignit numai pentru un om pe lumea asta". Din umorul povestitorului se vede însă dezaprobarea „păcatelor" cînd ele sînt ale unor oameni ce şi-au făcut din acoperirea lor o ocupaţie socială. Astfel credinţa în Dumnezeu este lipsită de dramatism, după înţelepciunea tatălui său, care-i răspundea nevestei :

„Ian mai taci măi femeie, că biserica-i în inima omului şi dacă voi muri tot la biserică am să şed, nu mai face şi tu atîta vorbă ca fariseul cel făţarnic. Bate-te mai bine peste gură şi zi ca vameşul : „Doamne milostiv fii mie păcătoasei, care-mi tot îmbălorez gura pe bărbat degeaba."

Dacă la „şcoala de popi" copiii treceau prin „meşteşugul de tîmpenie" al învăţării după pedagogia vremii, aceasta era pentru că avea cine-i sfătui, după înţelepciunea celor cu experienţa vieţii de atunci, într-o observaţie de ordin social : „Ia mai bine rugaţi-vă cu toată inima sfîntului hăraşc Nicolai de la Humuleşti, doar v-a ajuta să vă vedeţi popi o dat ! — le spunea moş Vasile — Ş-apoi atunci... aţi scăpat şi voi deasupra nevoii : bir n-aveţi a da, şi havalèle nu faceţi ; la mese şedeţi tot în capul cinstei şi mîncaţi tot plăcinte şi găini fripte. Iar la urmă vă plăteşte şi dinţăritul... Vorba ceea : picioare de cal, gură de lup, obraz de scoarţă şi pîntece de iapă se cer unui popă, şi nu-i mai trebuie altă ceva. Bine-ar fi, Doamne iartă-mă, ca feţele bisericeşti să fie altfel... Dar... veţi fi auzit voi că popa are mînă de luat, nu de dat ; el mănîncă şi de pe viu şi de pe mort."

În prelungirea *Amintirilor* apare şi dascălul vremii, popa Duhu, din aceeaşi lume cu popa Buligă „cel buclucaş", care-şi zvîrlea potcapul de-o parte şi se lua la joc de-a valma cu copiii după fluierul lui moş Bodrîngă din Fălticeni, şi care după cîteva pahare răsturnate pe gît exclama : „Cînd ne-a fi mai rău tot aşa să ne fie" — deci un om din lumea lui popa Smîntînă, cum îi spuneau ieşenii lui Creangă, răspopitul. Fără să ţină taina universului în degetul lui mic, el era tot aşa de rupt în coate ca şi dascălul din poezia lui Eminescu. Avea şi el cîteva

traftoloage greceşti, latineşti, bulgăreşti, franţuzeşti, ruseşti şi româneşti, dar înţelepciunea lui era mai pămîntească : „decît să dai de pomană la calici sîmbăta, mai bine ceva de băut mahmurilor marţea". Nu se prea putea lăuda că nu-i plăceau cele lumeşti, căci spunea el : „din tinereţele mele, multe oale şi ulcele se luptă cu mine, dar mai multe păhărele sînt cîte stele sînt pe ceri". „Şi cîte ponturi şi ponosuri nu da dintr-însul... că nu i-a tors mă-sa pe limbă". Păcatele unor astfel de popi sînt ale oamenilor ce se bucură de viaţă aşa cum este, de unde şi îngăduinţa pentru ele. Dar dincolo de abdicarea de la condiţia ideală a profesiunii lor se văd în ei victimele vremii povestitorului, în profilul dascălului care „cuprins de foame şi obosit de osteneală şi gîndire, îşi ia cătenel drumul spre gazdă, unde-l aşteaptă sărăcia cu masa întinsă".

Prin configurarea personajelor în orînduirea socială a veacului trecut, povestitorul surprinde în privirea lui satirică, cu indulgenţă dar şi cu amărăciune, instituţiile ei, şcoala, biserica, armata, o lume „contrafăcută" în ficţiuni care, fără să înjosească viaţa, sporeşte bucuria trăirii ei din plin. Unele păcate fiind ale oamenilor, altele ale vremii, umorul povestitorului se potriveşte cu realismul observaţiei, ca privire a realităţii sociale de jos în sus, cu încredere în schimbarea ei cu vremea, observaţia plăcînd atît celor ce se amuză cu ţărăniile lui, prosteşte, cît şi celor ce înţeleg tîlcul lor mai adînc.

Lumea obiectivă a copilăriei povestitorului aparţine unei anumite epoci istorice, prezentată realist, dar retrăită subiectiv în *Amintiri*, este *lumea copilăriei* pe care o confruntăm nu numai cu biografia povestitorului, ci şi cu propria noastră copilărie, cu a tuturor celor ce îşi amintesc din ea ceea ce merită să fie regretat, chiar dacă năzdrăvăniile apar pe un fundal social întunecat. Unele din neajunsurile cuprinse în observaţia umoristică sînt astfel iertate, personajele acţionînd cu slăbiciunile inerente firii omeneşti ce nu dispar o dată cu epoca, deşi nu se văd motivele menţinerii lor.

Iată-l, bunăoară, pe școlarul de altă dată, care-și îngrămădea în memorie tot ceea ce dascălii nepricepuți, cu meșteșugul lor de tîmpenie, nu l-au putut face să înțeleagă, pe „mustăciosul Dăvidică de la Fărcașa, care tipărea o mămăligă pînă mîntuia de spus, pe de rost, repede și fără greș, toată istoria Vechiului Testament de Filaret Scriban, împărțită în perioade, și pronumele conjunctive de dativ și acuzativ din gramatica lui Măcărescu : mi-ți-i ; ni-vi-li ; me-te-îl-o ; ne-ve-i-le ; mi-ți-i ; ni-vi-li". Și regretul scriitorului, împreună cu al nostru : „Dumnezeu să-l ierte ! că n-avu parte să se preoțească ! A murit sărmanul înainte de vreme, înecat cu pronumele conjunctive, peritu-le-ar fi numele să le piară, că au mîncat juvaer de flăcău." Dacă dascălii din Fălticeni ar fi cunoscut metoda pedagogică pe care Gulliver o întîlnise la Academia de științe din țara Balimbarbilor, desigur că s-ar fi evitat atari consecințe : fiecare propoziție scrisă pe un fel de anafură cu o cerneală cefalică, astfel că prin mistuire cerneala urcă la cap propoziția. Metoda era ingenioasă, problema rămînea numai ca anafura să le placă elevilor și să n-o arunce pe ascuns. Căci, e drept, învățătura era o bătaie de cap, dar nu făcea multe victime : școlarilor nu le era a învăța „cum nu-i este cîinelui a linge sare", cartea „așa e făcută, dracul s-o ieie ! cum pui mîna pe dînsa îndată-ți vine somn". Însă dacă așa-i cartea făcută e și pentru că școlarul s-a obișnuit așa cu ea, astfel că școala veche era vinovată de victimele învățăturii, cu toate că apărarea școlarilor, cu compasiune, lasă să se înțeleagă și o anumită slăbiciune a școlarilor de totdeauna.

Și nu este aceasta singura slăbiciune a personajelor lui Creangă, observate cu umor. Ca observator al realității vieții, el este convins de unele inconveniente ale perfecțiunii omenești, de care rîde din inimă de cîte ori vrea să ilustreze ordinea ideală a vieții cu figuri din lumea concretă. Privindu-și eroii „în haina lor de-acasă", îi surprinde în abdicările de la condiția ideală : pe popa Duhu în nepotrivirea cu tipul dascălului ideal, pe călu-

gărițe cu schivnicia imaculată, pe moș Nichifor Coțcariul cu căsnicia ideală. Dacă în *Amintiri* călugării se mai „înfruptă" și ei din cele lumești, pe „cărarea afurisită", din *Povestea lui Moș Nichifor Coțcariul* se vede că nu se știe niciodată cînd îi iese omului în cale păcatul, măcar în gînd dacă nu în faptă, mai ales cînd e învățat cu drumurile, fapta posibilă fiind sursă de umor în povestirea întîmplării. „Harabagia e mai bună, zicea moș Nichifor, că ai de-a face tot cu o marfă vie, care la deal se dă jos, la vale se dă jos, iar la popas în căruță". Cînd cineva nu știa acest lucru îi spunea el: „Ia mai dă-te și d-ta oleacă pe jos, că nu mi-i de alta, dar mă tem că-i înțepeni în căruță". De urîtul babei își vedea de cărăușia lui, mai cu seamă cu femei și călugărițe. N-a avut clenci decît cu maica Evlampia de la Văratic pe care, spunea el, „am lăsat-o în plata lui Dumnezeu, pentru că am văzut-o că este pidosnică și voiește cu orice chip să se adape numai de la un izvor". Dar cum era „evlavios" din fire și nu voia să cadă blestemul preoțesc peste capul lui din pricina călugărițelor, el s-a hotărît să nu mai cărăușească decît negustori, căci negustorul trăiește „din săul lui și pe sama lui". Cînd într-o zi jupîn Strul din Tîrgul Neamțului îi încredințează pe noru-sa Malca, s-o ducă la bărbatul ei în Piatra, harabagiul îi dă toate asigurările pentru drum: „Am mai umblat eu c-o mulțime de cocoane, cu maice, boieroaice, și cu alte fețe cinstite, și slavă Domnului! nu s-au plîns de mine". Învățat cu drumul, știe să-i ție femeii de urît. Din pricina balaurilor și a lupilor care le-ar fi putut ieși în cale, Malca se lipea de Nichifor ca lipitoarea, fără să-i displacă, de pînă și el se face că înțelege: „Ce-i tînăr tot tînăr, îți vine a te juca, giupînășică, așa-i... prea des vrei să vie, doar nu-i de tot copacul cîte un lup". După ce s-a rupt o roată, tocmai în mijlocul pădurii, unde era iarba mai frumoasă, Malca, înghețată de frică, a trebuit să coboare lîngă Nichifor, care nu putea dormi „de răul nebunelor de privighetori cărora tocmai acum le era vremea să se drăgostească". Prin firea lucrurilor, moș Ni-

chifor, căruia îi venea să turbeze la gîndul că se întoarce acasă la baba lui „stîrpitură“, și Malca, femeie senzuală, măritată de curînd, dintr-o așteptată întîmplare, aveau să se potrivească așa de bine la drum că „după aceasta tot la două-trei săptămîni giupînășica Malca venea în Neamțu la socri și se întorcea acasă numai cu moș Nichifor, fără să se mai teamă de lup“.

Moș Nichifor era om vrednic și pururea vesel, nu sta din șuguit cu toți drumeții : „cînd spunea cîte una te țineai cu mîna de inimă rîzînd“. Un fel de Ion Creangă deci, care avea pentru prieteni și o altă variantă a poveștii lui Nichifor. Pentru că personajul acționează cu slăbiciunile inerente firii omenești, umorul acoperă responsabilitatea lui morală. Obscenul, ca modalitate a comicului, pune în contradicție realitatea cu condiția ideală a omului, umorul povestitorului constînd tocmai în echivocul care ne scutește de urmărirea întîmplărilor pînă la ceea ce în realitate este obscen.

Ceea ce aduce opera lui Creangă, cum a observat primul adevărat critic al ei, N. Iorga [1], este un rîs ce vine din inimă, rîsul sănătos și puternic care trebuie să trezească tot rîs în mintea celui ce citește, fie că este vorba de *Amintiri*, fie de *Povești*. Despre lumea lui se poate spune, cum s-a spus despre a lui Rabelais, că nu este o lume, ci lumea însăși. Din arta lui se desprinde o filozofie optimistă, în care nimic transcendent nu se constituie în obiect de cunoaștere, fantasticul fiind și el o formă neobișnuită de modificare a realității pentru a produce rîsul în stilul de poveste populară. Din confruntarea fantasticului cu realul rezultă umorul în poveștile scriitorului, prelungiri ale amintirilor lui. Dumnezeu vorbește oamenilor ca un bătrîn sfătos din satul lor, iar omul îl păcălește ca să-și mai poată vedea de cele lumești. „Ei Ivane, destul de-acum ; ți-ai trăit traiul și ți-ai mîncat mălaiul. De milostiv, milostiv ești, de bun la inimă bun ai fost, nu-i vorbă ; dar de la o vreme încoace,

[1] N. Iorga, *Ion Creangă*, în *Pagini de critică din tinerețe*, p. 188.

cam de pe cînd ți-am blaglosvit turbinca aceasta, te-ai făcut prea nu știu cum. Cu dracii de la boierul cela, ai făcut hara-para. La iad ai tras un guleai, de ți s-a dus vestea ca de popă tuns. Cu moartea te-am lăsat pînă acum de ți-ai făcut mendrele, cum ai vrut, n-ai ce zice. Dar toate-s pîn'la o vreme, fătul meu. De-acum ți-a venit și ție rîndul să mori, n-am ce-ți face. Trebuie să dăm fiecăruia ce este al său, căci moartea are socoteala ei ; nu-i lăsată numai așa, degeaba, cum crezi tu".

Nici diavolul nu este un personaj cu totul supranatural. Deși omul se asociază cu el, diavolul este adeseori păcălit, neavînd mai multă minte decît oricare pămîntean și chiar unul ca Dănilă Prepeleac îl poate întrece în șiretenie. Dar în această șiretenie, ascunsă sub masca prostiei, se recunoaște înțelepciunea prin care omul pămîntean, scăpat de prejudecăți, în experiența proprie de viață, se cuminţește dovedindu-se singurul stăpîn al vieții, nesupus nici unei alte forțe supranaturale. Diavolul din lumea lui Creangă nu are semnificația unui Satan romantic, omul neînțelegîndu-se cu el pentru a răsturna ordinea divină, ci doar pentru a dovedi nepotrivirea ei cu ordinea umană. În această nepotrivire, văzută „țărănește", adică din interiorul vieții pămîntești, constă umorul scriitorului și în poveștile cu diavolul. Omul care face pactul cu diavolul apare mai întîi ca un prost pentru ca, sub masca prostiei, „cuminţirea" lui să exprime o înțelepciune mai presus de orice putere drăcească, silind pe cel păcălit să-l ducă în spate cu comoara pe care o scoate de sub puterea lui. Tratarea realistă a fabulosului face ca dracul să apară ca un țînc din Humulești, cu care Stan vorbește „în dodii", ca personajele *Amintirilor* :

— „Să intri la stăpîn ? D-apoi tu nici de păscut gîștele nu ești bun... Cam de cîți ani ăi fi tu ?

— Ia poate că am vreo treisprezece ani.

— Ce spui, tu, măi ?... Apoi dar bine a zis cine-a zis că vrabia-i tot pui, dar numai dracul o știe de cînd îi... Eu de abia ți-aș fi dat șapte, mult opt ani. Dar ce,

Doamne iartă-mă, pesemne că şi straiele aceste pocite fac să arăţi aşa de sfrijit şi închircit. Am mai văzut deunăzi umblînd pe aici prin sat un cioflingar de-al de tine, dar acela era oleacă mai chipos şi altfel îmbrăcat...

Cu antereu de canavaţă
Ce se ţinea numa-n aţă.
Şi cu nădragi de Anglie,
Petece pe ei o mie.

Cînd mergea pe drum, nădragii mergeau alăturea cu drumul : ci-că umbla după strîns pielicele ; şi cum trecea pe la poarta mea, de-abia l-am scos din gura lui Zurzan; l-a pieptănat de i-au mers peticele. Vorba ceea : Aş veni desară la voi, dar mi-e ruşine de cîni. Şi acum parcă-l văd cît era de ferfeniţos şi cum îşi culegea boarfele de pe jos. Oleacă de n-ai păţit şi tu ca dînsul."

Învăţătura morală a poveştii nu dă pactului cu diavolul alt sens decît acela al înţelepciunii la care omul ajunge prin propria sa încercare, fără nici o intervenţie supranaturală : „Şi iaca aşa, oameni buni, s-a izbăvit Ipate şi de dracul şi de babă, trăind în pace cu nevasta şi copiii săi. Şi după aceea, cînd îi spunea cumva cineva cîte ceva de pe undeva, care era cam aşa şi aşa, Ipate flutura din cap şi zicea : Ia păziţi-vă mai bine treaba şi nu-mi tot spuneţi cai verzi pe pereţi, că eu îs Stan păţitul."

Lumea fantastică a poveştilor prin care vîrsta copilăriei trăieşte realitatea este coborîtă în hotarul satului, evocat de el ca o lume aievea, în *Amintiri*. Este una şi aceeaşi lume, privită din două aspecte, fantastic şi real, prin două forme de observaţie satirică implicată în orice artă realistă, umorul şi ironia, o dată de jos în sus, cu îngăduinţă şi simpatie, altă dată de sus în jos, cu superioritate şi dispreţ. Dar fiindcă la Creangă, cum observă G. Călinescu, [1] lumea întreagă nu este decît o sporire a

[1] G. Călinescu, *Viaţa lui Ion Creangă*, Buc., 1938, p. 34.

dimensiunilor rînduielii din sat, ironia nu numai că nu ia forma unei disprețuiri totale a vieții, pentru păcatele ei, ci se converteşte în umor, după o tehnică poetică specifică artei folclorice. Eroii basmului lui Creangă, privit în prelungirea amintirilor, nu au nimic din alura maiestuoasă a celor din poemele antice sau medievale, în care acțiunea se desfăşoară sub semnul miraculosului. Miraculosul se înfățişează în acțiuni burleşti, asemănătoare ca ale uriaşilor din povestea lui Rabelais sau ale povestirilor lui Swift. Faptele eroilor din *Harap-Alb* sînt aceleaşi coțcării şi farse din celelalte povestiri, „vorba ceea" :

Cîte-n lună şi în stele
De-ți venea să rîzi de ele
Sau să rîzi ca un nebun
Credeți-mă ce vă spun.

J. Boutière afirmă că pentru a-i da povestirii o mai mare unitate — fărămițată prin lungimea-i neobişnuită — s-ar putea suprima certurile dese ale personajelor, fără ca acțiunea să sufere. Ele ar fi numai nişte adaosuri, de interes mediocru, la o temă generală populară care poate fi urmărită în cîteva variante albaneze şi neogreceşti. Dacă într-adevăr acțiunea basmului suferă de pe urma acestora e mai greu de susținut, căci tocmai prin vorbăria personajelor luăm cunoştință de comportarea lor umană, în contradicție cu condiția ideală a personajelor de basm, din care rezultă umorul. Însoțitorii lui Harap-Alb, Ochilă, Gerilă, Flămînzilă, ca personificări ale trebuințelor omeneşti neîmplinite în realitatea pe care basmul o reflectă, apar mai cu seamă în acțiuni ce nu cer un mare eroism, de unde şi îngăduința pentru înfățişarea lor de eroi : „Şi cum au ajuns (la împăratul Roşu) intră buluc în ogradă, tusşese, Harap-Alb înainte şi ceilalți în urmă, care de care mai chipos şi mai îmbrăcat, de se tîrau ațele şi curgeau oghelele după dînşii, parcă era oastea lui Papuc Hogea Hogegarul." Vorba povestitorului, prevenitor asu-

pra umanizării eroismului, privit cu acelaşi umor, „poate i-a veni vreunul de hac împăratului, căci mai ştii cum vine vremea ?

Lumea asta e pe dos
Toate merg cu capu-n jos :
Puţini suie, mulţi coboară,
Unul macină la moară.“

Ajunşi la împărat, au mai întîi grijă să-şi arate eroismul în ale mîncării : „Şi înălţimei voastre gînd bun şi mînă slobodă, ca să ne daţi cît se poate mai multă mîncare şi băuturică, zise Setilă, căruia îi lăsa gura apă ; că din mîncare şi băutură las' dacă ne-a întrece cineva, numai la treabă nu ne prea punem noi cu nebunii“. În această înfăţişare, chiar cînd nepotrivirea dintre fantastic şi real îi pune într-o contradicţie comică, zîmbetul nu anulează obiectul vizat, ci sporeşte admiraţia. Contrafacerea umoristică nu merge pînă la înjosirea eroismului, întrucît compromiterea lui în acţiuni burleşti are doar sensul unei umanizări a eroilor, ei făcînd fapte supranaturale, de basm, ca şi cînd n-ar face nimic deosebit. Vitejiile lor, ca şi aventurile lui Don Quijote, oricît de groteşti ar părea, corespund idealurilor omului în viaţa reală, fiind în slujba cinstei, credinţei, loialităţii, dreptăţii. Dacă am vrea să pătrundem înţelesul virtuţilor lor, termenul de comparaţie n-ar fi în nici un caz virtutea din epopeele clasice sau legendele hagiografice. Prin grotescul personajelor, dacă n-am putea confunda eroismul lor cu al aventurierilor ingenioşi din romanele picareşti, care ridiculizează bravurile cavalereşti, putem totuşi să apropiem viziunea scriitorului nostru de aceea a lui Cervantes, primul dintre scriitorii lumii care, din perspectiva filozofiei antropocentrice a Renaşterii, a coborît omul pe pămînt. Lumea lui Cervantes este îngrădită în terestru, acţiunile eroice fiind lipsite de miraculos. Lumea lui Creangă e o lume de poveste, dar de poveste adevărată, cu oameni adevăraţi, recunoscuţi în viaţă, efectul literar

al operei, cum arată G. Călinescu, provenind din alăturarea originală a miraculosului cu cea mai specifică realitate.[1]

J. Boutière a arătat mai întîi că arta lui Creangă constă în puterea de individualizare a personajelor fantastice: „...înzestrat cu un mare talent, el a dat acestor ficțiuni viața care le lipsea și *Poveștile* prezintă în cele mai multe părți nu palide figuri de legende, ci portretul viu al țăranilor moldoveni, contemporani cu povestitorul. Creangă a făcut astfel din povestea tradițională ceea ce Alecsandri a făcut mai înainte din poezia populară: operă de artă"[2]. Eroii din poveștile lui Creangă, completează G. Călinescu, sînt, în înțelesul bun literar, vulgari. Amestecul acesta de fabulos și țărănie, de ireal și real, face tot farmecul povestirilor — putem adăuga, umorul lor. Deci realismul scriitorului, același în lumea reală și în cea fantastică, explică umorul scriitorului, specificul lui, în comparație cu umorul altor scriitori.

Dintre toți scriitorii noștri, Creangă a fost comparat mai des cu C. Hogaș. Trebuie însă să ținem seama de privirea peisajului rustic în opera fiecăruia. Creangă, departe de orice tendință romantic-poetizantă, observă lumea înconjurătoare în spiritul tradiției populare. Dacă fantasticul este amestecat cu realul, miturile lui sînt închipuite în spirit folcloric, cum a arătat J. Boutière în monografia lui. Universul este pentru povestitor închis în hotarele satului: cerul, cu toți zmeii și zînele lui, este mărginit între aceste hotare. Natura nu este pentru el un spectacol sublim, ca pentru romantici, ci o realitate pămîntească în a cărei condiție trăiesc toți eroii săi, și arta lui constă în puterea de reprezentare a lor în această condiție, după metoda realismului. Ca formă a comicului, alăturînd la elementul ideal realitatea care îl anulează, umorul este o negație a sublimului, fiind mai potrivit cu proza decît cu poezia, și mai potrivit cu proza în care po-

---

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 115.

[2] Jean Boutière, *La vie et l'oeuvre de I. Creangă*, Paris, 1930, p. 219.

vestitorul, ascuns sub masca prostiei, batjocorește ceea ce omul caută în imposibil. Și pentru că o astfel de mască este cea pe care omul și-o alege cu chipuri din lumea animalelor, de vreme ce însușirile umane pot fi simbolizate prin însușirile animalelor, Creangă ar fi fost scriitorul cel mai indicat să scrie fabule, cum a și început prin povestirile sale didactice. Tot așa în literatura contemporană. T. Arghezi cu aceeași viziune poetică, a urmat modelul lui La Fontaine nu numai traducîndu-l, ci și imitîndu-l în producții proprii, de unde și comportarea „animalică" a unora din figurile sale, surprinse în împrejurări calificate de critici drept vulgare. Prin asemănarea personajelor cu modelul real, povestirea lui Creangă, construită pe tehnica umorului, devine anecdotă, căci în anecdotă caracterele nu sînt individualizate prin evenimente inventate, ca în roman, ci numai subordonate unor împrejurări al căror deznodămînt se rezolvă în maxime generale, aceleași cu concluziile morale ale fabulelor. Povestitorul, fără să se adreseze cuiva, rîde de toți, povestirile lui dobîndind un sens anecdotic, ca schemele umoristice pe care le umplem cu conținut în momentul în care descoperim propria noastră viață în aceea a personajelor. Atitudinea pe care el o exprimă este a unui contemplator împăcat cu viața privită dinăuntrul ei, într-un rîs blînd, uman.

În perspectiva literaturii universale, nu gravul Molière ar putea fi ascendentul lui Creangă, întrucît în comediile moralistului francez contradicția realului cu idealul, deși provoacă rîsul, dezvăluie un fond tragic al vieții, de care personajele nu-și dau seama, fiind chiar prin aceasta vrednice de rîs, scriitorul izolîndu-se de lume pe o poziție superioară, de unde observă jocul cu gravitate. Tragicul, ca rezultat al unei meditații, cînd nu este exprimat în spectacolul tragic, poate fi mai ușor exprimat prin poezie și dacă el alunecă spre sarcasm, ia mai repede forma ironiei decît a umorului. Ironia este modalitatea poetică de a rîde de această lume, umorul potrivindu-se mai bine cu proza epică. Creangă se apropie mai degrabă de veselul Regnard, care aduce un comic ușor, fără implicații filozofante, sau de jovialul Chaucer, țăran ca și el în esența

umorului său. El rîde de lumea aceasta, de oameni în general, împreună cu personajele şi cu cititorii, nu pentru că lumea prin rosturile ei n-ar merita decît rîsul, cum se presupune în atitudinea ironică, ci pentru că viaţa nu trebuie problematizată printr-un principiu ascuns al ei, în ea totul explicîndu-se după rînduieli fireşti, mai mult sau mai puţin denaturate de rînduielile sociale.

Prin fabulaţia fantasticului şi prin jovialitatea rîsului, Creangă se poate raporta la Dickens sau Rabelais, chiar la Boccaccio, prin duioşia evocării lui M. Twain, chiar dacă măsura aprecierii nu este aceeaşi. Dar, dacă-l privim între umoriştii lumii, Creangă se arată ca un scriitor original prin umorul său ţărănesc, expresie autentică a spiritului ţăranului român din vremea lui. Arta lui de povestitor, artă de fabulist şi anecdotist, trebuie căutată în primul rînd în stilul oral al exprimării lui, stil autentic popular, încărcat cu expresiile înţelepciunii poporului, forme artistice ale umorului său. Şi prin această artă este el în primul rînd un clasic al literaturii române, dar în al doilea rînd şi un umorist între umoriştii lumii, cu valoare universală, dacă prin universalitate înţelegem expresia cea mai înaltă a originalităţii naţionale a unui scriitor.

M. Eminescu, I. Creangă, Studii, Timişoara, 1965, pp. 283—303.

IV. LIMBA ŞI STILUL OPEREI

IORGU IORDAN

LIMBA LUI CREANGĂ

Se poate spune că, după cum, în ce privește conținutul, *Amintirile* și *Poveștile* înfățișează un adevărat univers — universul vieții rurale românești de acum un secol — tot așa limba folosită de autorul lor reprezintă chintesența vorbirii noastre populare din aceeași epocă. Nu există pagină care să nu pună un număr de probleme, nu există pasaj, oricît de redus ca întindere, în fața căruia să nu te întrebi prin ce minune acest țăran relativ puțin cultivat a izbutit să creeze, cu mijloacele cele mai simple, modele strălucite nu numai de limbă, ci și de măiestrie artistică. În cele ce urmează, mă opresc, așa cum am anunțat, asupra caracterului popular al limbii lui.

Această formulare a temei are nevoie de o lămurire prealabilă din cauza multiplicității de sensuri a cuvîntului „popular". Nu mă refer la însemnarea lui oarecum etimologică, aceea care se leagă de a substantivului *popor*, pentru motivul că, cu acest înțeles, nu numai limba lui Creangă, ci și a tuturor scriitorilor noștri este populară, adică a poporului care a creat-o și o îmbunătățește necontenit. Nu am în vedere nici nuanța semantică, foarte apropiată de aceasta, care se întîlnește la unii scriitori, poate și la altfel de mînuitori ai condeiului, în legătură cu limba noastră literară, anume că, spre deosebire de multe alte popoare, românii și-au format o limbă literară pornind de la vorbirea populară, spontană și vie, fără intervenția vreunui legiuitor, ca în cazul limbii franceze,

de pildă, care a fost supusă canoanelor fixate de gramatici, de academie și de saloane. (Țin totuși să observ, în treacăt, că franceza literară își are izvorul tot în vorbirea populară, adică a întregului popor, după cum și o limbă literară ca a noastră, deși mult mai puțin lucrată, deci mai „naturală", nu s-a sustras, fiindcă nu putea să se sustragă, influenței exercitate prin forța lucrurilor, de la o anumită epocă încoace, de către diverse foruri cu veleități de legiferare în domeniul limbii).

Cînd afirm, ceea ce sper să pot și dovedi, că limba lui Creangă are caracter popular, mă gîndesc la acel aspect al limbii noastre care se opune aspectului ei cult. Marele povestitor moldovean se formează și se dezvoltă ca scriitor într-o epocă în care aceste două aspecte ale limbii române se distingeau lămurit unul de altul, în ce privește atît vocabularul propriu-zis (fără fondul principal de cuvinte), cît și frazeologia (în sensul larg al termenului, adică de construcții sintactice și de formule stilistice). Influența franceză asupra limbii noastre se desfășoară din plin prin anii 60—70 ai secolului trecut, așa că vorbirea și scrisul oamenilor culți se deosebeau de ale oamenilor cu puțină cultură sau total inculți într-o măsură mai mare decît în zilele noastre, cînd școala, radioul, presa și alte mijloace de răspîndire a limbii literare duc încet, dar sigur, la unificarea lingvistică privită sub acest aspect.

Calificativul „popular", pe care îl dau limbii lui Creangă, are, în intenția mea, și altă semnificație. Din cauza unui mare număr de cuvinte regionale folosite în scrierile sale, acest neîntrecut artist al limbii noastre a fost considerat, la un moment dat, drept un scriitor „dialectal". Sînt înclinat să cred că astăzi încă mai există la noi oameni care, fără să se pronunțe direct în acest sens, văd totuși în Creangă un fel de reprezentant literar al vorbirii moldovenești.

Părerea aceasta nu corespunde adevărului, nici teoretic, nici practic. Între graiurile limbii noastre există numai deosebiri fonetice, care sînt cele mai izbitoare, și deosebiri lexicale. Fondul principal de cuvinte și structura gramaticală sînt identice de la unul la celelalte. Foarte puținele și neînsemnatele deosebiri existente în aceste laturi ale

limbii nu contează. Sintaxa însăși, care, cum se știe, este mai permeabilă, nu numai decît morfologia, ci și decît fondul principal de cuvinte, nu diferă aproape prin nimic de la un grai la altul al limbii noastre. Rămîn, deci, ca fiind specifice pentru o regiune particularitățile fonetice și cele lexicale. În ce privește pe acestea din urmă, trebuie precizat că ele sînt mai puține decît se crede în general. Afară de fondul principal de cuvinte există un număr relativ mare de elemente ale vocabularului propriu-zis comune mai multor graiuri, adesea chiar tuturor graiurilor limbii noastre. Dacă facem abstracție de unele regiuni care au o situație specială din cauza condițiilor etnografice (mă gîndesc, în primul rînd, la unele ținuturi de peste munți), se poate spune că deosebirile lexicale dintre graiurile dacoromânești nu sînt prea numeroase.

Ideile noastre despre acest aspect al raporturilor dintre diversele graiuri regionale sînt, în parte, falsificate de comparația pe care o facem cu limba literară, și nu atît cu limba literaturii artistice, cît mai ales cu aceea a operelor științifice, publiciste etc., mult mai prezentă, aceasta, în mintea oamenilor culți, pentru motivul că ea este adevărata limbă comună, căci pe ea o folosesc ei ca mijloc obișnuit de comunicare.

Glosarul întocmit de editorul *Operelor alese* ale lui Creangă (colecția „Clasicii români" a Editurii de stat, 1949) conține circa 1000 cuvinte, cifră impresionantă, dacă ne raportăm la cele 270 pagini în care apar ele. O examinare mai mult ori mai puțin atentă a glosarului arată că o mare parte dintre cuvintele explicate sînt nu regionale, adică moldovenești, ci populare, în sensul că circulă sau circulau pe vremea lui Creangă în vorbirea țăranilor din numeroase ținuturi ale țării. Iată cîteva exemple : *batîr ; berechet ; beteag ; bizui ; bîrlog ; bondiță ; bostănărie ; caier ; chișleag ; ciubotă ; ciudă ; cotlon ; cudalb ; curechi* etc.

Multe cuvinte din acest glosar aparțin, cred, tuturor graiurilor sau sînt cunoscute de majoritatea vorbitorilor limbii noastre. De pildă : *apăraie ; ațipi ; băbăție ; bazaconie ; belea ; blajin ; boarfe ; bocăni ; boț ; chiui ;*

ciolan; cîlţi; clacă etc. Altele pot fi considerate ca elemente ale vocabularului general românesc dată fiind marea lor circulaţie în limba tuturor păturilor sociale, indiferent de originea locală sau de cultura vorbitorilor. Acesta este, între altele, cazul lui *belşug; bîzîi; carpăn; chef; chiabur; cotcodăci; crainic; cuptior; dihanie; dumbravă* etc. Faptul că unele au aspect fonetic întrucîtva diferit de cel literar, de ex. *carpăn, cuptior*, nu le atinge calitatea de cuvinte ale limbii întregului popor.

De multe ori în glosarul amintit apar termeni comuni tuturor graiurilor dacoromâneşti numai pentru motivul că, în anumite legături sintactice, ei au o valoare semantică figurată, de altfel uşor de ghicit: *amar* („atîta *amar* de grîu"); *bo(g)daproste* („ca un pui de *bogdaproste*"); *brazdă* („s-a dat la *brazdă*"); *căptuşi* („*am căptuşit* nişte iepuroi"); croi („vă *croiesc*, de vă merg peticele"); *curea* („dacă te ţine *cureaua*"); *fac* („îi *fac* feliul" = îl omoară)[1]; *fătat* („*fătat*, nu ouat")ş.a.

Glosarul conţine, de asemenea, un număr de cuvinte intrate în fondul pasiv al lexicului limbii noastre, dar care, pe vremea cînd erau încă vii, aparţineau şi altor graiuri, nu numai celui moldovenesc. În această categorie intră *antifon* (termen muzical în limbajul bisericesc); *baş (başcalic* „calic de frunte"); *carboavă* „monedă rusească de argint în valoare de cinci lei"; *diată* „testament"; *dichiu* „economul unei mănăstiri"; *gloabă* „amendă"; *hazna* „monetărie"; *husăş* „monedă veche" (valoarea = 100 de parale); *ialoviţă* „vacă mare şi grasă"; *irmilic* „monedă turcească în valoare de 14 lei vechi"; *mazil* „moşnean" (de fapt, descendent al unei familii boiereşti scăpătate); *sorcovăţ* (sinonim cu *husăş*, notat mai sus); *surgun* „exil"; *tiji* „asemenea, idem"; *volintir* „soldat, voluntar, din armata răsculaţilor de la 1821"; *vornic* „primar de sat".

Figurează în glosar şi un număr de aspecte fonetice moldoveneşti ale unor cuvinte sau forme gramaticale, care nu aparţin, deci, în mod strict, vocabularului folosit de

[1] Această expresie ar fi trebuit pusă s. v. *fel*.

Creangă. De ex. : *a* pentru „va" (la viitorul verbelor) ; *aista, aiasta* etc. (pentru „ace(a)sta" etc., care apar, de altfel, foarte des şi ele) ; *cîneriu* şi *cînos* (pentru „cîineriu" şi „cîinos") ; *chiuă* „piuă" ; *cioric* „şoric" ; *ghiavol* „diavol" ; *giuruiesc* „juruiesc" ; *hălăgie* „gălăgie" ; *ist(a) iasta* etc. (pentru „acesta", „aceasta" etc.) ; *oghele* „obiele" ; *sopon* „săpun" ; *sulcină* „sulfină" etc.

Dacă eliminăm toate aceste categorii de cuvinte, la care s-ar mai putea adăuga altele, numărul cuvintelor pur moldoveneşti, deci strict regionale, folosite de Creangă se reduce în aşa măsură, încît nu reprezintă decît cel mult o treime din lista cuprinsă în glosar, adică aproximativ 300, ceea ce înseamnează cîte un cuvînt de fiecare pagină [1]. Concluzia care se impune este că, din punct de vedere lexical, limba marelui nostru povestitor nu are caracter regional, sau, cum se spunea pe vremuri (şi mai greşit) dialectal, ci unul popular, în sensul că, pe lîngă cuvintele din fondul principal, existente în limba întregului popor românesc, ea conţine numeroase altele, care sînt, în marea lor majoritate, nu specific moldoveneşti (eventual specifice numai graiului moldovenesc de nord), ci comune mai multor graiuri, cu deosebire celor din centrul şi nordul Transilvaniei. Aceasta înseamnează că elementele de vocabular propriu-zis întrebuinţate de Creangă au, cele mai multe, caracter popular în sensul dat acestui termen la începutul prezentului studiu, unde am pus faţă în faţă şi totodată în opoziţie limba cultă şi pe cea populară. Acest caracter este impus de conţinutul operei povestitorului nostru : atît amintirile cît şi poveştile [2] înfăţişează oameni şi fapte din mediul rural românesc (nu numai moldovenesc) de pe la mijlocul secolului trecut, şi de aceea materialul lexical trebuia să fie luat din vorbirea ţărani-

[1] Deşi, poate, de prisos, ţin să precizez că statistica mea, făcută din fugă, este, cu siguranţă, foarte aproximativă. Cred totuşi că în linii mari ea nu se îndepărtează prea mult de realitate.

[2] S-a făcut de multă vreme observaţia justă, că eroii poveştilor lui Creangă (ca şi ai poveştilor populare în general) gîndesc, simţesc, acţionează şi vorbesc întocmai ca ţăranii. Deosebirile faţă de aceştia sînt pur cantitative, deci neesenţiale.

lor. La acest material, căruia îi putem spune *țărănesc*, adică popular cu nuanță rurală, se adaugă cuvintele din fondul principal, mult mai des folosite, cum nu-i posibil altfel, care întăresc și, în același timp, ridică pe o treaptă superioară caracterul popular al limbii lui Creangă, considerată din punctul de vedere al lexicului ei.

Această trăsătură atît de caracteristică a materialului lexical existent în opera povestitorului nostru se explică prin faptul că el nu recurge niciodată la neologisme, și pentru același motiv pentru care întrebuințează așa de multe cuvinte „țărănești" : conținutul operei sale nu permite, adică nu face posibilă folosirea neologismelor [1].

Deosebit de interesantă este constatarea că marele precursor al lui Creangă și atît de asemănător cu dînsul în ce privește caracterul popular al limbii, care este cronicarul Ion Neculce, folosește mai multe neologisme, deși trăiește cu 150 de ani mai înainte. Faptul se explică prin aceea că cronicarul vorbește adesea despre oameni și evenimente din țări străine, care îl pun în contact, uneori chiar direct, cu lucruri necunoscute românilor din acea vreme și, deci, fără corespondent lexical în limba lor. Ca scriitor, Creangă nu părăsește aproape niciodată mediul sătesc în care s-a născut și în care și-a trăit anii copilăriei și ai adolescenței, așadar tocmai epoca de formație a lui ca om. Nu părăsește acest mediu, și pentru că nu poate, dar și pentru că nu vrea. Se simte bine și puternic în el, își dă seama că va intra și va rămîne în literatura noastră prin înfățișarea vieții rurale, prin „țărăniile" lui, cum se exprima el în aparență modest, în fond ironic, la adresa boierilor din cercul „Junimii", despre propria-i creație artistică.

Dar Creangă nu este un scriitor regional nici din punctul de vedere fonetic al limbii lui, adică din punctul de vedere al celuilalt aspect prin care se deosebesc graiurile locale atît între ele, cît și față de limba literară. În această

---

[1] Extrem de puținele excepții (în *Amintiri*, cînd vorbește de lucruri în legătură cu școala, sau în cele două povestiri despre Ion Roată) confirmă, cu adevărat, regula, regula concordanței depline dintre conținut și formă.

privință, situația se prezintă, dacă se poate, și mai clar: povestitorul nostru întrebuințează foarte rar particularități de pronunțare moldovenești. Printre cuvintele enumerate mai sus se găsesc cîteva care prezintă aspecte fonetice specifice graiurilor din Moldova. Unele ne întîmpină însă sub același aspect și aiurea, ca, de pildă, *cuptior*, pe care eu l-am auzit în Buzău (pronunțat trisilabic) sau *ghiavol*. La acestea se pot adăuga *băiet*; „mi s-a *muiet* gura"; „și-mi *ieu* alte gînduri" („mă ie în dragoste"); *cît pe ce* „cît pe-aci"; *cămeşă*; *fereşti* „ferestre"; *aşă-i că*... „aşa-i că" (dintr-un mai vechi *aşe-i că*); *să stè* (și *să steie*); *să deie*; *vreu* și altele, puțin numeroase, care nu ne dau dreptul să considerăm limba folosită de Creangă ca avînd aspect fonetic „dialectal", adică regional, întrucît ele reprezintă un procentaj foarte redus pe de o parte față de fonetismele literare existente în epoca povestitorului, iar pe de alta față de totalitatea particularităților de acest fel din graiul moldovenesc [1].

Caracterul popular al limbii lui Creangă nu se limitează la aceste trăsături, oarecum negative, în sensul că particularitățile lexicale și fonetice pur regionale, singurele care fac să se deosebească și între ele, și față de limba literară, ocupă în opera lui Creangă un loc puțin important în comparație cu grosul materialului lingvistic aparținînd limbii întregului popor.

Să vedem cîteva din trăsăturile caracteristice ale limbii povestitorului nostru, care ne îndreptățesc s-o considerăm drept populară în sensul arătat la începutul prezentei cercetări. De astă dată mă voi referi și la faptele de stil, nu numai la faptele lingvistice propriu-zise, ca pînă aici, pentru motivul că a separa pe unele de altele înseamnă a distruge unitatea limbii ca mijloc de comunicare: materialul ei fonetic, lexical și gramatical nu există în el și pentru el însuși, ci servește la exprimarea ideilor și sentimentelor trezite în mintea vorbitorului de realitatea înconjurătoare. Limba, una și aceeași pentru toți membrii

[1] Unele, ca *ajutoriu*, *croitoriu*, *fierariu*, *poroncă* (și *poronci*) reprezintă, de fapt, pronunțări arhaice caracteristice și pentru alte graiuri ale limbii noastre.

societății care a creat-o, capătă la fiecare dintre cei ce o folosesc un colorit personal, diferit de la individ la individ. Acest colorit este cu deosebire vizibil la scriitor, chiar atunci cînd, ca în cazul nostru, scriitorul își însușește felul de a vorbi al unei imense mase de oameni.

Trăsătura cea mai caracteristică a povestitorului popular este o r a l i t a t e a : tot ce spune el poartă pecetea stilului vorbit, prin nimic esențial deosebit de vorbirea curentă, expresie vie, spontană, naturală a gîndirii și simțirii noastre. Vorbirea omenească este, de fapt, *convorbire*, căci presupune existența a doi conlocutori, fiecare, rînd pe rînd, vorbitor și ascultător. Aceasta înseamnă întrebare și răspuns, afirmație și aprobare sau dezaprobare a celor afirmate etc., adică, spus mai scurt, dialog. Deprinderea de a avea în față un partener duce la folosirea dialogului și în cazul cînd situația obiectivă nu implică prezența unui partener. În această ipoteză vorbitorul se dedublează oarecum, în sensul că joacă rolurile ambilor conlocutori, adresîndu-se sie însuși, sau își închipuie un partener prezent cu care poate sta, deci, de vorbă.

Creangă se identifică perfect din acest punct de vedere cu un povestitor popular. Deși scrie, el are mereu în față nu pe viitorul său cititor, ci pe un ascultător, imaginar și totuși foarte real, căruia i se adresează necontenit și de la care primește sugestii, îndemnuri, sfaturi etc., cu efect asupra felului cum își duce mai departe povestirea. Și dacă în *Povești*, datorită cadrului stabilit printr-o foarte îndelungată tradiție, aceste particularități stilistice au devenit oarecum obligatorii, în *Amintiri* prezența lor poate surprinde, întrucît autorul procedează ca un poet liric, care urmărește pentru sine însuși firul unor întîmplări mai mult ori mai puțin personale. Creangă nu face, din punctul de vedere aici în discuție, nici o deosebire între poveștile și amintirile sale.

Iată o serie de exemple, culese mai mult la întîmplare : „De-a mai mare dragul *să fi privit* pe Davidică, flăcău de munte : cu barba în furculiță și favorite frumoase.“ În loc să înceapă direct cu schițarea portretului acestui fost coleg de școală, povestitorul nostru se adresează ascultă-

torilor săi fictivi cu o formulă exclamativă plină de admirație, pe care vrea s-o impună anticipat și celor care încă nu-l cunosc pe Davidică, dar îl vor cunoaște imediat, așa cum trăiește el în mintea autorului. Povestind întîmplarea cu cireșile din grădina lui moșu-său Vasile, care se termină cu distrugerea cînepei, Creangă are mereu în față un partener, și cînd vrea să arate suprafața locului se teme că ar putea greși și de aceea preîntîmpină o eventuală greșeală cu formula, foarte frecventă în vorbirea populară, *„să nu spun minciuni"* adresată presupusului ascultător. Cf. și reflecțiile similare în ce privește caracterul vorbit al povestirii : *„Și mi se pare* că avea mare dreptate bietul bătrîn" (e vorba de părintele Oşlobanu, care tună și fulgeră contra părintelui Duhu) ; „Peste cîteva zile după asta, auzim că Nică Oşlobanu s-a dus să învețe la școala catihetică din Folticeni, *vorbă să fie"*.

Cînd condițiile obiective nu fac posibilă prezența unui partener, povestitorul stă de vorbă cu sine însuși, așa că dialogul se realizează totuși : „Nu mi-ar fi ciudă încaltea, cînd *ai fi și tu ceva* și de te miri unde, îmi zice cugetul meu" (așa începe capitolul III din *Amintiri)* ; „Ei, ei ! *ce-i de făcut,* Ioane ?" ; „Dar *cum să te cobori,* căci jos era prăpădenie !" ; *„Ce-i de făcut, măi Nică,* îmi zic eu în mine".

Alt procedeu de stil vorbit, foarte des întrebuințat de Creangă, este întrebarea adresată partenerului închipuit sau sie însuși. Acest procedeu înviorează în măsură maximă povestirea, datorită pe de o parte formei dialogate a expunerii, iar pe de alta faptului că avem a face cu o întrebare aparentă, care nu așteaptă răspuns, întrucît conține în ea și răspunsul solicitat de povestitor. De pildă : „Cînd am venit eu cu tata și cu frații mei Petrea și Alexandru și Nică din Ardeal în Pipirig, acum șesezeci de ani trecuți, *unde se pomeneau școli ca a lui Baloş în Moldova ?"* ; „Într-o zi, fiind Irinuca dusă în sat și avînd obiceiu a şedè uitată, ca fata vătmanului, *noi n-avem ce lucra ?"* ; „Eu, atunci, *să nu-mi caut de drum* tot înainte ?" ; „Și mă băgam în ochii moşneagului, și făceam un tărăboi, de se strînsese lumea ca la comedie împrejurul nostru ; *dă, iarmaroc nu era ?* ; „D-apoi vara, în zilele de sărbătoare, cu

fetele pe cîmpie, pe colnice şi mai ales prin luncile şi dumbrăvile pline de mîndreţe, după cules răchiţică de făcut gălbenele, sovîrv de umplut flori, dumbravnic şi sulcină de pus printre straie, *cine umbla*" ? ; „Dar *ce-i bat eu capul* cu craii şi cu împăraţii, şi nu-mi caut de copilăria petrecută în Humuleşti şi de nevoile mele ?".

O variantă a dialogului fictiv o constituie schimbarea persoanei : povestitorul trece de la persoana I, cînd narează lucruri privitoare la el însuşi, sau de la persoana a III-a, cînd vorbeşte despre alţii, la persoana a II-a, ca şi cum ar avea în faţă un ascultător, de care parcă uitase, şi de aceea, aducîndu-şi aminte de existenţa lui, îi adresează vorba. Deseori persoana a II-a, totdeauna sub forma singularului, are valoare de persoană generală, cu sensul fr. *on*, germ. *man* sau al rom. *cineva, lumea, oamenii* etc. Nuanţa deosebitoare între aceste două sensuri ale persoanei a II-a este de multe ori aşa de subtilă, încît nu poate fi precizată. Dau cîteva exemple, fără să încerc a le separa, după cum ilustrează una sau alta dintre valorile semantice aici amintite : „Cînd am auzit noi una ca asta, am început a plînge cu zece rînduri de lacrămi şi a ne ruga de toţi dumnezeii, să nu ne sluţească. *Dar ţ-ai găsit*" ; „...şi în loc de înţelepciune, mă făceam tot mai neastîmpărat, şi dorul meu era acum nemărginit : căci sprinţar şi înşelător este gîndul omului, pe ale cărui aripi *te poartă* dorul necontenit şi *nu te lasă* în pace, pînă ce *intri* în mormînt !" ; „Şi cînd căuta mama să smîntînească oalele, *smîntîneşte, Smarandă, dacă ai ce...*" ; „Şi iaca aşa cu cireşele ; s-a împlinit vorba mamei, sărmana, iute şi degrabă : Că Dumnezeu n-ajută celui care umblă cu furtişag. Însă *ce ţi-i bună pocăinţa* după moarte ? D-apoi ruşinea mea, *unde-o pui ? Mai pasă de dă ochi* cu mătuşa Mărioara, cu moş Vasile, cu văru Ion şi chiar cu băieţii şi fetele din sat..." ; „Dar cînd auzeam de legănat copilul, nu ştiu cum îmi venea ; căci tocmai pe mine căzuse păcatul să fiu mai mare între fraţi. Însă *ce era să faci*, cînd *te roagă* mama ?" ; „Galbeni, stupi, oi, cai, boi şi alte bagateluri de-alde aceste, prefăcute în parale, trebuia să ducă dascălii plocon catihetului de la fabrica de popi din

Folticeni ; ş-apoi *lasă-te* în conta sfinţiei-sale, că *te scoate* poponeţ ca din cutie..." Cf. şi „Atunci noi, *la fugă, băieţi*, mai dihai decît la popa Oşlobanu...", unde schimbarea persoanei are loc în condiţii speciale din punct de vedere strict gramatical, dar cu efecte stilistice şi mai bogate, datorită faptului că *la fugă băieţi*, propoziţie eliptică de verb, pare a fi un fel de apoziţie pe lîngă subiectul ei logic, care este *noi*.

Cîteodată Creangă combină două dintre procedeele discutate pînă aici, şi anume autodialogul, dacă-i pot spune aşa, cu schimbarea persoanei, ca în următorul pasaj : „— Apoi dar, mai rămîi sănătoasă, mătuşă Mărioară ! Vorba de dinioarea ; şi-mi pare rău că nu-i vărul Ion acasă ; că tare-aş fi avut plăcere să ne scăldăm împreună... Dar în gîndul meu : *Ştii c-am nimerit-o ?* Bine că nu-s acasă ; şi de n-ar veni degrabă, şi mai bine-ar fi..."

Chiar atunci cînd istoriseşte un episod dezvoltat, cu amănunte numeroase şi strîns legate unele de altele, povestitorul nostru îşi întrerupe o clipă naraţiunea prin unul dintre mijloacele proprii stilului vorbit. Astfel David Creangă, după ce face o lungă biografie a sa şi a familiei sale, ca să convingă pe părinţii autorului de foloasele învăţăturii, se adresează, la un moment dat, fiicei sale, care e de faţă : „Pe acest deal, „Smarandă, am fugit în vremea zaverei, *cu mă-ta, cu tine şi frate-tău Ioan*, de frica unei cete de turci...", iar apoi, continuînd o bucată de vreme cu povestirea faptelor autobiografice, procedează la fel, de astă dată faţă de ginere-său : „Nu-i rău, *măi Ştefane*, să ştie *băietul tău* oleacă de carte, nu numaidecît pentru popie, cum chiteşte Smaranda...". Sau pasajul unde Creangă vorbeşte de „multele şi marile minunăţii" pe care ştia să le facă mamă-sa : naraţiunea este, aparent, întreruptă prin reproducerea, în vorbire directă, deci sub forma dialogului, a cuvintelor spuse de eroina povestirii : „...bătea pămîntul, sau păretele, sau vreun lemn de care mă păleam la cap, la mînă sau la picior, zicînd : *„Na, na !"* şi îndată-mi trecea durerea..." ; „...oleacă de nu-i venea mamei la socoteală căutătura mea, îndată pregătea, cu degetul îmbălat, puţină tină în colbul adunat pe opsasul

încălţării ; ori, mai în grabă, lua funingină de la gura sobei, zicînd : *„Cum nu se dioache* călcîiul sau gura sobei, aşa să nu mi se dioache copilaşul !“ Şi-mi făcea apoi cîte-un benchiu boghet în frunte, ca să nu-şi prăpădească odorul...“

Strîns legată, prin caracterul ei „vorbit“, de procedeele stilistice discutate mai sus este e x c l a m a ţ i a, exprimarea directă a mirării, cu multiplele şi variatele ei nuanţe, care merg de la simpla satisfacţie admirativă pînă la indignarea cea mai puternică şi pînă la imprecaţie. Exclamaţia constituie o particularitate prin excelenţă a vorbirii curente, indiferent de cultură şi de mediu social, dar folosirea ei creşte în cantitate şi în expresivitate în funcţiune de naivitatea vorbitorului, de libertatea cu care acesta se manifestă în toate acţiunile sale, deci şi în limbaj. De aceea vorbirea oamenilor simpli, care se mişcă, în toate privinţele, mult mai liber, foloseşte exclamaţia absolut spontan, fireşte, în mai mare măsură decît vorbirea oamenilor culţi stăpîniţi, din cauza mediului unde s-au născut şi s-au format, de rigorile unei anumite discipline sociale. Aşa se explică apariţia foarte frecventă a exclamaţiei la povestitorii populari, în speţă la Creangă. Din marea mulţime a construcţiilor exclamative existente în opera lui voi reproduce numai cîteva dintre cele mai expresive.

Ştim că în *Harap-Alb* se petrec lucruri şi apar personaje cu adevărat extraordinare. Este logic, deci, ca eroul principal, care, în ciuda aparenţelor, este un om de pe pămînt, actor şi spectator în acelaşi timp, să se minuneze şi să-şi exprime uimirea la ivirea celebrilor monştri, chiar dacă sînt şi ei, în fond, tot nişte ţărani moldoveni cu anumite trăsături specifice, menite să-i deosebească unii de alţii, să-i individualizeze. De pildă : „Multe mai vede omul acesta cît trăieşte ! Măi tartorule, nu mînca haram şi spune drept : tu eşti Gerilă ?...“ ; „— Ei, apoi să nu bufneşti de rîs ? zise Harap-Alb. Măi, măi, măi ! că multe-ţi mai văd ochii !“ ; „— Dar oare pe acesta cum mama dracului l-a *fi mai chemînd ?“ ;* „Măi ! da' al dracului onanie de om e şi acesta !“.

La fel şi celelalte personaje ale povestei, în situaţii asemănătoare. De exemplu : „— Alei, ţolină ce-mi eşti, zise fata împăratului, da' bine m-ai vîndut !“ ; „Ghijoagă uricioasă ce eşti ! Din toţi caii, tocmai tu te-ai găsit să mănînci jaratic ? De te-a împinge păcatul să mai vii o dată, vai de steaua ta are să fie !“ ; „— Ptiu, drace ! Iaca în ce încurcătură am intrat ! Asta-i mai rău decît poftim la masă, zise el“ ; „— Alelei ! fecior de om viclean ce te găseşti ; tocmai de ceea ce te-ai păzit n-ai scăpat. Ei, că bine mi te-am căptuşit“ ; „Şi de-aş muri mai degrabă, să scap odată de zbucium : decît aşa viaţă, mai bine moarte de o mie de ori“ ; „Numai de nu i-ar muri mulţi înainte ; să trăiască trei zile cu cea de-alaltăieri !“ ; „Al dracului să fii cu tot neamul tău, în vecii vecilor, amin !“

Tot aşa în celelalte poveşti şi în *Amintiri.* De pildă : „— Ei, las' cornoraţilor, de mi-ţi mai pica vreodată în mînă, turbinca are să vă ştie de ştire !“ ; „... — Haram de capul vostru ! De n-aş fi eu aici, aţi păţi şi mai rău decît aşa“ ; „— Măi Chirică, tare mai eşti şi tu nu ştiu cum ; scoţi omul din minţi cu vorbele tale. Bun staroste mi-am găsit !“ ;. „— Da' cum nu ! că nu mi-oi feşteli eu mînuţele tătucuţii şi mămucuţii ! Multe slugi aţi avut ca mine ?“ ; „— Drăguţii mei frăţiori ! De nu s-ar fi înduplecat, lupul nu i-ar fi mîncat ! Şi biata mamă nu ştie, de astă urgie ce-a venit pe capul ei !“ ; „— La cada cu dubala, cumătre lup, că nu-i de chip !... Ia de-acu se-ncepe fapta. Hai la treabă, cumătriţă, că lupul ţ-a dat de lucru !“ ; „— Bine-ţi şede, coşcogeme coblizan, să umbli lela pe drumuri în halul acesta şi să mă laşi tocmai la vremea asta fără leac de ajutor !“ ; „Ei, ei ! de-acum drage-ţi „voacea“ şi descurcă-te, măi Trăsne, dacă poţi“ ; „Acuş te-oiu otînji cu ceva, de nu te-i putè hrăni în toată viaţa !“ ; „Nime n-are cap să se odihnească de răul vostru !“ ; „Apoi lasă-ţi, băiete, satul cu tot farmecul frumuseţilor lui, şi pasă de te du în loc străin şi aşa depărtat, dacă te lasă pîrdalnica de inimă !“.

Şi alte procedee de stil vorbit găsim la Creangă. Se ştie, de pildă, că în vorbirea familiară şi, mai cu seamă, în cea populară apare particula demonstrativă *iată*, cu variantele

ei fonetice *iacă* și *iaca*, ori de cîte ori vorbitorul se arată oarecum surprins de ivirea neașteptată a unei persoane sau a unui eveniment : surprinderea și-o manifestă comunicînd partenerului constatarea făcută cu ajutorul unei propoziții sau fraze introduse prin această particulă. Deasa ei întrebuințare nu-i slăbește totuși expresivitatea, dacă vorbitorul știe s-o folosească în condițiile impuse de realitate, chiar atunci cînd, ca la povestitorul nostru, ea se repetă de mai multe ori în același pasaj. De pildă (în *Fata babei și fata moșneagului*) : „Cînd pe drum, *iaca cuptiorul* grijit de dînsa era plin de plăcinte crescute și rumenite [...] Cînd mai încolo, *numai iaca fîntîna* grijită de dînsa era plină pînă-n gură cu apă limpede cum îi lacrima [...] Și mergînd mai departe, *iaca părul* grijit de dînsa era încărcat cu pere galbene ca ceara [...] De-acolo mergînd mai departe, *iaca se întîlnește* și cu cățelușa, care acum era voinică și frumoasă [...] Repetarea lui *iaca* ține mereu trează atenția cititorului (adică a ascultătorului) asupra tuturor aparițiilor neașteptate, fiecare constituind, în felul ei, o minune, care trebuie scoasă în evidență aparte, separat de celelalte.

Cînd surprinderea este provocată de un lucru a cărui existență povestitorul o percepe mai întîi cu urechea, locul lui *iaca* îl ia sinonimul *ia* : „Are cineva cap să se liniștească de răul tău ? *Ia auzi-l-ăi* : parcă-i o moară hodorogită".

Același efect stilistic se obține și cu ajutorul unei întrebări adresate ascultătorului. De exemplu : „Și cînd colo, *ce să vezi ?* Toți erau cu părul, cu barba și cu musteţele pline de promoroacă, de nu-i cunoșteai, oameni sînt, draci sînt, ori alte arătări" ; „Și cînd se uită fata, *ce să vadă ?* Ograda se umpluse și pădurea fojgăia de-o mulțime de balauri și de tot soiul de jivine, mici și mari [...]".

Deseori, Creangă, la fel cu toți povestitorii populari autentici, folosește, în același episod, ambele procedee amintite aici, combinate cîteodată cu diverse altele, toate contribuind la crearea celui mai pur stil vorbit. Iată un pasaj foarte elocvent în sensul spuselor mele : „Și mai merge el cît merge, și *numai iaca ce aude* o bîzîitură înnădușită. Se uită el în dreapta, nu se vede nimic ; se uită în stînga, nici

atîta ; şi cînd se uită în sus, *ce să vadă?* Un roiu de albine se învîrteau în zbor pe deasupra capului său şi umblau bezmetice de colo pînă colo, neavînd loc unde să se aşeze."

Un rol important între mijloacele stilistice populare folosite de Creangă joacă interjecţiile, aşa de asemănătoare cu construcţiile exclamative prin spontaneitatea lor, prin caracterul lor aproape reflex, de element lingvistic oarecum neprelucrat, care le face apte de a exprima un conţinut foarte bogat, plin de rezonanţe multiple şi variate. Deseori interjecţiile au la Creangă valoare predicativă, fiind, de fapt, al doilea membru al unei locuţiuni verbale eliptice, ceea ce explică posibilitatea de a fi urmate de un complement.

Dau aici un număr relativ mare de citate care conţin interjecţii, fără să le separ după valoarea în context a acestor părţi de vorbire: „Duminicile bîzîiam la strană şi *hîrşti!* cîte-un colac!" ; „Dacă vede ea şi vede că nu mă dau jos, *zvîrr!* de vreo două, trei ori cu bulgări în mine, dar nu mă chiteşte" ; „Pupăza *zbîrr!* pe-o dugheană şi, după ce se mai odihneşte puţin, îşi ia apoi drumul spre Humuleşti [...]" ; „[...] ş-apoi, *huştiuliuc!* şi eu în ştioalnă de-a cufundul [...]" ; „[...] fac *ţuşti!* din baltă ş-o ieu la sănătoasa" ; „Şi cînd răcneşte o dată cît ce poate, eu *zvîrr!* chibriturile din mînă, *ţuşti!* la spatele lui Zaharia şi-începem a horăi [...]" ; „N-apuc-a merge nici douăzeci de prăjini şi *prrr!* se rupse un capăt!" ; „La vreo cîteva obraţuri, gîrneţul s-a înfierbîntat, s-a muiat şi... *foflenchiu!* iar sare roata" ; „Şi nici una, nici două, *haţ!* pe ied de gît..." ; „Bocăneşte el cît bocăneşte, cînd *prr!* cade capacul peste car de-l sfarmă..." „[...] căci, cît era de pusnic, Dănilă tot mai mult se bizuia în drughineaţă decît în sfînta cruce, şi *pîc!* la tîmpla dracului cea dreaptă una!" ; „[...] Făt-Frumos a întins mîna, ca prin somn, şi, cînd s-a atins de mijlocul ei, *dang!* a plesnit cercul [...]" ; „Ivan atunci nu pierde vremea şi face *tranc!...* capacul deasupra."

De adăugat *ăra!*, cu variantele lui fonetice *(ara, îra, săra)*, care reprezintă începutul, destul de profund modi-

ficat, al exclamației *săracan de mine!* (adică *săraca-mi de mine*), ca expresie, la origine, a desperării, apoi, prin atenuarea conținutului, ca expresie a supărării și a mirării, sub toate formele lor sau numai a unei ușoare contrarieri. „*Ăra!* d-apoi aveți la știință că vă prea întreceți cu dediochiul. Acuș ieu varga din coardă și vă croiesc de vă merg peticele"; „*Ă... ra!*[1] moș Nichifor, nu mai spune de lup, că tare mă tem!"; „*Să...ra!*[2] măi Chirică, ce spui tu? Parcă despre asta mi-aș pune capul la mijloc"; „*A... ra... ca' de mine și de mine*[3]. Dar nici atîta lucru nu știi?".

Foarte des apare la Creangă r e p e t i ț i a, procedeu stilistic de asemenea caracteristic pentru vorbirea populară (și, ceva mai puțin, pentru cea familiară în general). Rostul ei este să mărească și să întărească expresivitatea comunicării, ori de cîte ori conținutul o cere. Repetiția poate avea aspecte multiple, după situația în care se găsește vorbitorul, precum și, în condiții determinate, după natura gramaticală a cuvîntului respectiv.

Astfel interjecțiile se repetă pur și simplu, în sensul că sînt spuse de două sau de mai multe ori[4], fără a se recurge la un element de legătură. De pildă: „Și atunci, numai iaca un ciocîrlan șchiop se vede viind, cît ce putea: și *șovîlc, șovîlc, șovîlc!* se înfățișează înaintea Sfintei Duminici"; „*Na, na, na!* d-apoi pentru vrednicia lui mi l-a dat tata, căci altfel de ce l-aș fi mai luat cu mine? *Hei, hei!*

---

[1] Aici avem a face nu cu o pauză după *ă* ci cu prelungirea acestei vocale care capătă și o intonație specială.

[2] Aceeași observație ca mai sus cu privire la silaba inițială a acestui cuvînt.

[3] De astă dată, formula exclamativă este folosită întreagă, dar cu aceeași insistență asupra părții inițiale ca în citatele precedente.

[4] Se pare că interjecțiile bisilabice, cînd se repetă, apar de trei ori, pe cînd la cele monosilabice situația se prezintă destul de variată din acest punct de vedere. Intervine, desigur, ritmul, adică felul cum povestitorul „simte", în fiecare caz aparte, că se produce mișcarea pe care o imită cu ajutorul interjecției. În sprijinul acestei explicații vorbește, cred, faptul că *hai!*, ca însoțitor al verbului *a porni* sau cu valoare predicativă, se repetă sau o singură dată *(hai, hai!)* sau de trei ori *(hai, hai, hai!)*; fiecare *hai* corespunde unui pas, și mersul constă, în mod obișnuit, dintr-un număr pereche de pași.

Nu știți d-voastră ce poam-a dracului e Harap-Alb aista" ; „Ei apoi să nu bufnești de rîs ? zise Harap-Alb, *Măi, măi, măi,* că multe-ți mai văd ochii ?" ; „Și o dată pornesc ei, *teleap, teleap, teleap !*".

Cînd se repetă pronumele personal, de obicei ca determinant al lui vai !, elementele alcătuitoare ale repetiției se leagă totdeauna prin *și* : „*Vai de mine și de mine,* Harap-Alb, zise Sfînta Duminică, parcă nu te-aș fi crezut așa de slab de înger..." „*Vai de noi și de noi,* că ne-a înghețat limba în gură și măduva în ciolane de frig".

Variate sînt aspectele repetării verbului, care e și cea mai des folosită. Cînd se repetă *a merge*, ceea ce se întîmplă de multe ori, cu deosebire în povești, unde eroii au de străbătut distanțe imense și, deci, trebuie să umble zile, adesea luni și ani întregi, intervin aproape totdeauna, ca cuvinte de legătură, fie *și,* fie *cît* sau, uneori, *ce* (acestea două sînt perfect sinonime). Formula ultimă (în special cu *cît)* este mai frecventă, pentru motivul că exprimă mai precis decît *și* ideea de durată : *merge cît merge* înseamnează „merge mult" (la origine „merge atît cît trebuie" și cum eroul trebuie, de obicei, să meargă vreme îndelungată, a căpătat înțelesul pe care îl găsim în vorbirea populară și la Creangă, unde are valoarea unei adevărate repetiții). Exemple : „*Și merge* Ivan *și merge și merge,* pînă cînd pe însărate ajunge la curțile cele" ; *Și a mers ea, a mers* tot înainte prin pustiuri un an de zile [...]" ; „*Și mai merge* el *cît merge* [...]" ; „*Și merse* ea *cît merse* pe un drum, pînă ce din întîmplare îi ieși înainte o cățelușă bolnavă [...]" ; „Amu Harap-Alb și cu ai săi *mai merg* ei *cît mai merg,* și într-o tîrzie vreme ajung la împărăție [...]".

Repetarea verbului este o adevărată regulă a vorbirii populare în imprecații, datorită puternicei afectivități care stăpînește pe vorbitor. În ciuda extrem de frecventei ei întrebuințări, formula în discuție continuă să fie neobișnuit de expresivă, și aceasta din cauză că de fiecare dată ea este creată din nou, în sensul că apare nu numai spontan, ci și ca un produs inevitabil al necesității vorbitorului

de a exprima un anumit conţinut, pe care nu-l poate exprima altfel.

La Creangă, imprecaţiile apar foarte des. Iată o serie de citate : „Vai ! *osîndi-v-ar Dumnezeu să vă osîndească*, soiuri ticăloase ce sînteţi ! Nime n-are cap să se odihnească în casa asta de răul vostru !" ; „Şi-apoi de ce nu m-aţi sculat ? *Mînca-v-ar ciuma să vă mănînce !*" ; „— Bine, măi babă. Dar în gîndul său : Da' *mînca-l-ar brînca să-l mănînce*, surlă, că mult mă mai înnăduşi cu dînsul !" ; „...am izbutit, măicuţă, să facem şi acum pe cheful spînului, *rămînere-aş păgubaş de dînsul să rămîn*... !" ; „Da acum dormiţi, *dormire-aţi somnul de veci*, că v-am aşternut eu bine !".

Observăm că în toate aceste citate [1] repetiţia are o formă fixă : verbul stă o dată la condiţional (cu valoare de optativ, căci exprimă o dorinţă, foarte puternică, a vorbitorului, dovadă inversarea celor două elemente alcătuitoare ale formei verbale : se pune întîi verbul predicativ, fiindcă el arată ce dorim să se întîmple), a doua oară stă la conjunctiv (cu valoare de imperativ ; vorbitorul ştie că împlinirea viei sale dorinţe nu-i posibilă fără intervenţia unei puteri supranaturale şi de aceea apelează la ea, chiar cînd, formal vorbind, acţiunea respectivă depinde numai de el însuşi, cum probează folosirea persoanei I singular ; trebuie precizat, ceea ce simte uşor oricine, că conjunctivul are în asemenea construcţii o nuanţă optativă foarte precisă, care-i vine de la conţinutul afectiv al comunicării).

Cu *a bate* (poate şi cu alte verbe aproximativ sinonime), repetiţia capătă un aspect gramatical diferit în prima ei parte : apare persoana a III-a a imperativului (sub forma conjunctivului, din cauză că, după cum ştim, imperativul nu posedă o formă specială pentru această persoană). Faptul se datoreşte sensului oarecum figurat al verbului : nu-i vorba de „bătaie" fizică, ci de una morală, pe care n-o

---

[1] Cu excepţia ultimului, care are o situaţie specială din punct de vedere strict gramatical : începe cu imperativul şi se termină cu optativul. Altfel, seamănă cu celelalte atît ca procedeu, cît şi ca valoare stilistică.

poate executa decît o forţă străină de om şi superioară lui, adică, gramatical vorbind, numai persoana a III-a. Cînd această forţă este binevoitoare („norocul" şi diversele lui echivalente), *repetiţia îşi poate pierde, pînă la dispariţie totală, valoarea afectivă*, transformîndu-se într-o formulă exclamativă mai mult ori mai puţin stereotipă, fără o semnificaţie propriu-zisă. De la astfel de cazuri s-a întins uzul, în sensul arătat aici, şi la cazurile în care intenţia iniţială a vorbitorului a fost invocarea unei forţe răuvoitoare, cel puţin în privinţa efectului „bătăii". Aşa se explică apariţia formulei *bată-l să-l bată* (cu obiectul direct variabil după persoană şi după număr), fără indicarea subiectului, tocmai pentru motivul că folosirea ei frecventă şi în tot felul de împrejurări a golit-o de conţinutul aşa de asemănător cu al imprecaţiilor pe care l-a avut la început. Această formulă continuă totuşi să aibă o valoare stilistică, chiar în vorbirea populară, unde o întîlnim extrem de des, datorită înţelesului lexical, pe care i-l dă verbul, precum şi felului cum e construită (repetarea verbului sub forma conjunctivului [1], o dată fără *să*, a doua oară cu *să*, întocmai, aproape, ca imprecaţiile propriu-zise). Creangă foloseşte şi el formula aceasta : „— Aşa e tineritul ista, *bată-l să-l bată*, zise moş Bodrîngă, şezînd cucuiet pe nişte butuci şi molfăind la pere uscate ; aveţi dreptate, băieţi ; acum vi-i vremea" [2].

Afară de aceste aspecte, specifice, datorită naturii lui lingvistice, verbul se repetă şi sub forma consacrată în cazul celorlalte părţi de vorbire. De pildă : „— *Rîzi tu, rîzi*, Harap-Alb, zise atunci Gerilă tremurînd, dar unde mergi, fără de mine n-ai să poţi face nimica" ; „— *Nu mă duc*, mamă ; *nu mă duc* la Socola, măcar să mă omori, ziceam eu, plîngînd cu zece rînduri de lacrimi !".

Se repetă, iarăşi ca în vorbirea populară, şi cuvintele introductive ale propoziţiilor comparative corelative, cu

---

[1] Cu valoare de imperativ.

[2] Numai adaosul aprobativ „aveţi dreptate..." ne lămureşte asupra adevăratelor intenţii ale vorbitorului exprimate prin formula aici în discuţie.

acelaşi efect întăritor al expresivităţii comunicării. De pildă : „...şi *de ce se apropia, de ce lumina mai tare...*" ; „Şi mai merg ei cît mai merg, şi *de ce mergeau înainte, de ce lui Harap-Alb i se tulburau minţile*, uitîndu-se la fată..."

Un exemplu de repetiţie, foarte interesant prin faptul că are, datorită bogăţiei lui formale, aspect aparent cult, aproape retoric, este următorul (din *Povestea lui Harap-Alb*) : „— Iaca, începu el [Ochilă] a răcni ca un zmintit: toate lucrurile mi se arată găurite ca sitişca şi străvezii ca apa cea limpede ; deasupra capului meu *văd* o mulţime nenumărată de văzute şi nevăzute ; *văd* iarba cum creşte din pămînt ; *văd* cum se răstogoleşte soarele după deal, luna şi stelele cufundate în mare, copacii cu vîrful în jos, vitele cu picioarele în sus şi oamenii umblînd cu capul între umere ; văd, în sfîrşit ceea ce n-aş mai dori *să vadă* nimene, pentru a-şi osteni vederea ; *văd* nişte guri căscate uitîndu-se la mine, şi nu-mi pot da seama de ce vă miraţi aşa, mira-v-aţi de... frumuseţe-vă !".

Apare la Creangă, întocmai ca în vorbirea populară, şi ceea ce eu am numit cu alt prilej repetiţia semantică : în loc să repete acelaşi cuvînt, recurge la un sinonim al lui. Cele mai multe repetiţii de acest fel au devenit formule fixe, ca *peste* [nouă] *mări şi* [nouă] *ţări*[1], *praf şi pulbere, mare şi tare* etc. Povestitorul nostru le foloseşte pe toate, aşa cum ne întîmpină ele în vorbirea curentă (nu numai a maselor populare), adăugînd altele, care sînt, cred, creaţia lui proprie, de pildă *trăind şi nemurind* : „..nu te-am ştiut eu că-mi eşti de-aceştia, că de mult îţi făceam felul !... Dar *trăind şi nemurind*, te-oiu sluji, eu, măi badeo ! [...]".

Un mijloc de a întări expresivitatea comunicării, de asemenea frecvent (mai frecvent chiar decît repetiţia, cu care eu îl pun împreună şi din punct de vedere material, căci amîndouă se bazează pe un fel de acumulare cantitativă) în limba de toate zilele (indiferent de categoria social-culturală a vorbitorilor), este l u n g i r e a (adică, într-un

---

[1] Consider sinonime aceste două cuvinte, altfel foarte deosebite ca sens, pentru motivul că, în prezenta izolare, fiecare înseamnează acelaşi lucru, şi anume „întindere mare de loc".

anumit sens, repetarea v o c a l e i din tema cuvîntului celui mai important, din punct de vedere semantic, al propoziției. Iată cîteva exemple : „După ce hoața de vulpe a aruncat o mulțime de pește pe drum, *biniiișor* ! sare și ea din car [...]" ; „— Bună masă, cumătră ! Tiii ! da' ce mai pește ai ! Dă-mi și mie, că *taare* mi-i poftă !" ; „Mai mare pedeapsă decît asta, nici că se mai poate ! Votchi nu-i, tabacioc nu-i, lăutari nu-s, guleaiu nu-i, nimica nu-i ! Mai am numai trei zile de trăit, și *te-aaai* dus, Ivane, de pe fața pămîntului !". „Voi să vă lăfăiți și să huzuriți de căldură, iară eu să crăp de frig. *Buuună* treabă ! Să-mi dau eu liniștea mea pentru hatîrul nu știu cui !".

Asemănătoare cu repetiția este, strict formal vorbind, r e l u a r e a de către conlocutor a î n t r e b ă r i i puse de vorbitor, ca un fel de introducere a răspunsului propriu-zis pe care îl dorește acesta din urmă. Procedeul este caracteristic pentru vorbirea populară și are o mare forță expresivă prin faptul că, punîndu-și și el întrebarea pe care i-o pune celălalt, partenerul pare a nu ști ce răspuns trebuie să dea, și aceasta, din cauza situației grele în care se află, cum arată foarte clar ceea ce se spune imediat după repetarea întrebării. Datorită schimbării rolurilor, se modifică și aspectul pur lingvistic al repetiției : persoana a II-a este înlocuită prin persoana I, iar indicativul prin conjunctiv. Creangă utilizează des acest procedeu stilistic, care dă dialogului o mare vioiciune și totodată pare a desființa distanța dintre conlocutori, întrucît trecerea de la spusele unuia la ale celuilalt se face pe nesimțite. De pildă : „— Da' ce cauți prin aceste locuri, copilă, și *cine ești* ? — *Cine să fiu*, mătușă ? Ia o fată săracă, fără mamă și fără tată, pot zice..." ; „Da' *de unde ești tu*, măi țică ? și ce cauți pe-aici, spaima cînilor ? — Da' *de unde să fiu*, bădică ? Ia sînt și eu un băiet sărman, din toată lumea, fără tată și mamă, și vreu să intru la stăpîn" ; „Și *ce mi-i cere* tu pentru trei ani ? — *Ce să-ți cer* ? Ia să-mi dai de mîncare și de purtat cît mi-a trebui, iar cînd mi s-or împlini anii, să am a lua din casa d-tale ce voi vrè eu" ; „— Ei, stăpîne, *cum a rămas* cu boierul ! — *Cum să rămîie*, măi

Chirică ! Ia m-am prins hăt şi bine să-i dau grîul în girezi, după cum ai zis" ; „— *Dar ce-ai păţit,* măi pohonţule, de te-ai sculat cu noaptea-n cap şi faci aşa larmă ? *Ce să pățesc,* zise Ivan dîrz. Ia ! am căptuşit nişte iepuroi şi am de gînd să-i jumulesc". În unele dintre aceste citate, tonul interogativ al formulei repetate este aşa de redus, încît avem impresia că cel ce o foloseşte mai mult exclamă decît întreabă. Acest fapt dovedeşte un început de gramaticalizare a ei, în sensul că este pe cale să devină, în anumite condiţii, o construcţie oarecum fixă, golită, în parte, de conţinutul afectiv pe care l-a avut din capul locului.

Opusă repetiţiei este elipsa, ceva mai puţin frecventă, nu numai la Creangă, ci şi în vorbirea populară. Nu se datoreşte, cred, unei simple întîmplări faptul că în *Gramatica limbii române* (Academia R.S.R.), vol. II, materialul cules din Creangă şi din diverse texte populare este bogat în capitolul *Repetiția* (p. 248 urm.), dar sărac, chiar foarte sărac, în capitolul *Elipsa* (p. 241. urm.) [1].

Iată cîteva exemple : „Talpa iadului atunci face ţuşti ! înlăuntru, şi dracii tronc ! închid poarta după Ivan, şi puind zăvoarele bine, bucuria lor că au scăpat de turbincă" ; „Atunci, bucuria albinelor ; se lasă jos cu toatele şi se adună ciotcă în pălărie" „... şi nebuna de mătuşa Mărioara, după mine ; şi eu fuga iepureşte prin cînepă şi ea pe urma mea..." ; „Şi eu fuga şi ea fuga, şi eu fuga şi ea fuga...". În ultimele două citate avem elipse parţiale (a rămas neexprimat verbul locuţiunii *a da fuga*), la fel ca în cazul celor mai multe dintre interjecţiile cu valoare predicativă, pe care le-am amintit [2].

---

[1] Necunoaşterea acestei particularităţi a vorbirii populare şi, în consecinţă, a limbii lui Creangă explică, fără să justifice, însă, aprecierile făcute de G. Călinescu în prefaţa la ediţia operelor marelui nostru povestitor (colecţia „Clasicii români", E.S.P.L.A., p. 14) cu privire la ceea ce d-sa numeşte „adăugiri... nu îndeajuns de meditate" sau „dezvoltări abuzive" şi care izvorăsc din nevoia („excesivă" numai pentru gustul cărturăresc al editorului) de a da „precizie şi culoare" stilului.

[2] În [„Dacă vede ea şi vede că nu mă dau] *zvîrr !* de vreo două trei ori cu bulgări în mine", interjecţia este al doilea membru al unei locuţiuni verbale (face zvîrr !).

Un fel de elipsă este şi construcţia *cînd colo,* foarte des folosită în vorbirea populară şi la Creangă, spre a arăta surprinderea, provocată de ceva cu totul neaşteptat. Din punctul de vedere al conţinutului, acest grup sintactic „petrificat", devenit, adică, fix, este echivalentul unei propoziţii circumstanţiale de timp, introdusă prin *cînd* şi al cărei complement de loc *(colo)* a determinat, la început, un verb de mişcare, lăsat, cu vremea, la o parte. De pildă : „Sfîntul Petre atunci deschide şi, *cînd colo,* se trezeşte cu Ivan !" ; „În sfîrşit, merge ea, ce merge, şi de la o vreme ajunge la poarta raiului. Dar, *cînd colo,* dă iar cu ochii de Ivan !" ; „Şi deodată toată suflarea s-a pus în mişcare : lumea de pe lume fiind în mare nedumerire, aleargă să vadă ce minune poate să fie. Şi, *cînd colo,* cine era ? Harap-Alb, care venea în pasul calului [...]". În locul adverbului *colo,* poate apărea un complement cu aceeaşi funcţie sintactică, fără ca situaţia să difere decît doar prin faptul că de astă dată nu avem a face cu o formulă fixă (întrucît determinatul local poate avea aspecte foarte diferite, după condiţiile obiective în care se desfăşoară acţiunea respectivă) : „Mai merge el cît merge şi *cînd,* la poalele unui codru, *numai iaca ce vede* o dihanie de om, care se pîrpălea pe lîngă un foc de douăzeci şi patru de stînjeni de lemne şi tot atunci striga, cît îl lua gura, că moare de frig".

Foarte numeroase sînt c o m p a r a ţ i i l e, la fel ca în vorbirea populară şi în cea familiară, care, cum s-a observat încă de multă vreme, se deosebeşte de limba scriitorilor culţi tocmai prin preferinţa pentru comparaţie ca fiind mai concretă decît metafora. Iată o serie de exemple din enorma cantitate pe care o conţine opera lui Creangă. „În sfîrşit, spînului îi mergea gura *ca pupăza...*" ; „Fetele împăratului însă priveau la verişor [...] *cum priveşte cînele pe mîţă* şi li era *drag ca sarea-n ochi* [...]" ; „Ia auzi-l-ăi ; *parcă-i o moară hodorogită*" ; „— Duceţi-vă pe pustii, dacă vă place ; *duceţi-vă învîrtindu-vă ca ciocîrlia,* strigă cei bătrîni" ; „[...] o schimonositură de om avea în frunte numai un ochiu, mare *cît o sită [...]*" „— Iaca, începu el a răcni, *ca un zmintit*" ; „Chiar atunci

avea un vrav de paseri dinainte şi ospăta dintr-însele cu lăcomie, *ca un vultan hămisit*" ; „Umblau dracii în toate părţile, *iute ca prîsnelul*" ; „[...] doar s-a încălzi cîtuşi de cît şi n-a mai slănţăni atîta din măsele *ca un cocostîrc de cei bătrînicioşi*, că *parcă mă strînge în spate*, cînd li văd aşa" ; „Hojma tolocăneşte pentru nimica toată, curat *ca un nebun*" ; „Pentru nişte sărăcuţi ca noi e greu de făcut trei trebi de acestea. Dar la o împărăţie, *ca cum te-ar pişca un purice* ; nu se mai bagă în samă" ; „Şi atunci, numai iaca şi împăratul vine ca un leu-paraleu, să-şi ieie fata pe samă [...]" ; „[...] se răpede *ca prin foc* şi ia trei smicele de măr dulce şi apă vie şi apă moartă ; şi apoi *ca fulgerul* se întoarce înapoi" ; „Iară spînul, văzînd că i s-a dat vicleşugul pe faţă, se răpede *ca un cîne turbat* la Harap-Alb şi-i zboară capul dintr-o singură lovitură de paloş [...]".

Aspectul lingvistic al comparaţiilor conţinute în pasajele citate prezintă o mare variaţie în ce priveşte cuvîntul de legătură dintre elementele lor alcătuitoare, precum şi modul cum este construit termenul al doilea, care constă cînd dintr-un substantiv folosit singur, cînd dintr-un substantiv însoţit de un determinant atributiv, cînd dintr-o propoziţie întreagă. Ceea ce măreşte expresivitatea acestor comparaţii este că, indiferent de construcţia lor strict lingvistică, ele au totdeauna, în a doua lor parte, cuvinte plastice, cu un conţinut foarte concret, legat de realitatea materială, accesibilă oricui.

Mult mai rare sînt m e t a f o r e l e, datorită faptului că procesul mintal care dă naştere acestei figuri de stil este prea complex şi prea abstract pentru gîndirea liniară şi realistă a maselor de vorbitori, cu care se identifică povestitorul popular Creangă. Iată metaforele găsite de mine în aceleaşi pagini din care am înregistrat comparaţiile reproduse mai sus [1] : „Mie unuia ştiu că nu-mi suflă nimene în borş : cînd văd că mîţa face mărazuri, ţi-o strîng de coadă, de mînîncă şi mere pădureţe, căci n-are încotro" ; „Se vede că acesta-i vestitul Păsări-Lăţi-Lungilă, fiul să-

[1] Dau termenului „metaforă" un sens mult mai larg decît cel curent.

getătorului şi nepotul arcaşului, brîul pămîntului şi scara ceriului, ciuma zburătoarelor şi spaima oamenilor, că altfel nu te pricepi cum să-i mai zici"; „— Ia să-i faci chica topor, spinarea dobă şi pîntecele cobză, zise Setilă, căci altmintrelea nici nu e chip s-o scoţi la capăt cu boclucaşul acesta"; „— Aici încă trebuie să fie un drac la mijloc, zise Gerilă, clătinînd din cap. — Ba încă de cei bătrîni, săgeata de noapte şi dracul cel de amiază-zi, răspunse Ochilă. Dar nu ş-a juca el mendrele îndelung, aşa cred eu"; „...dar pe fata împăratului Roş mai nu-i venea s-o ducă, fiind nebun de dragostea ei, căci era boboc de trandafir din luna lui mai, scăldat în roua dimineţii, dezmierdat de cele dintîi raze ale soarelui, legănat de adierea vîntului şi neatins de ochii fluturilor"; „În toate am fost numai de zbucium; hăis haram, cea haram!"

Caracterul vorbit, în sens popular, al limbii lui Creangă se manifestă cu cea mai mare forţă în expresiile idiomatice (sau izolări, cum le spune, cu un termen mai cuprinzător, A. Philippide [1]), grupuri sintactice devenite fixe cu vremea şi avînd un înţeles figurat. Ele sînt, în fond, comparaţii sau metafore, adică imagini, a căror expresivitate se datoreşte tocmai faptului că marea lor plasticitate serveşte, de fapt, la sugerarea unei semnificaţii oarecum abstracte.

În citatele de pînă aici apar numeroase expresii idiomatice, căci aproape orice pasaj din opera lui Creangă, fie cît de redus ca întindere, conţine astfel de particularităţi stilistice. Şi aceasta, pentru motivul că ele constituie o trăsătură foarte caracteristică a vorbirii populare. De altfel, povestitorul nostru nu face decît să pună din plin la contribuţie bogăţia inepuizabilă în asemenea material expresiv a limbii noastre pentru satisfacerea necesităţilor sale artistice. Se poate spune că el n-a „inventat" nimic în

---

[1] În *Principii de istoria limbii*, Iaşi, 1894, p. 97—98, 105—106 şi în *Gramatică elementară a limbii române*, Iaşi, 1897, p. 177—178, unde se dă (mai ales în prima lucrare) o listă bogată de asemenea expresii idiomatice (sau idiotisme) luate, multe, din Creangă. Cf. şi Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, Bucureşti, 1944, p. 292 şi urm.

această privință, după cum n-a inventat nici în alte aspecte ale creației sale lingvistice, ci s-a limitat, așa-zicînd, să utilizeze, dar ca un talent excepțional, materialul pus lui la dispoziție de limba întregului popor. Originalitatea sa, care este într-adevăr, mare, constă în faptul, aparent extrem de simplu, că s-a conformat, la fel cu toți scriitorii valoroși ai literaturii noastre (ca și ai celei universale), regulilor limbii vorbite de masa poporului și a folosit-o în opera sa cu o artă neîntrecută.

Reproduc pe cele mai plastice dintre expresiile idiomatice găsite în cîteva zeci de pagini ale poveștilor. „— *Călătorie sprîncenată*, zise boierul ; de rămîneai, îmi erai ca un frate ; iară de nu, îmi ești ca doi" ; „*Haram de capul vostru !* De n-aș fi eu aici, ați păți voi și mai rău decît așa" ; „— Așa ți-e treaba ? Încă *mă iei la trei parale ?" ;* „Moartea atunci se vîră în turbincă, și Ivan *o pune la pastramă* zicînd"... ; „Nu știu ce să mai zic și despre Dumnezeu, ca să nu greșesc. Pesemne *c-au ajuns* și el *în mintea copiilor*, Doamne iartă-mă..." ; „La iad ai tras un guleaiu, de ți *s-a dus vestea ca de popă tuns" ;* „... și după aceste, facă Moartea ce va voi cu mine, căci văd eu bine că *mi s-a strîns funia la par" ;* „Poate mă mai așteaptă și alții *să le dau răvaș de drum" ;* „— Na, că *ți-am făcut conețul !* De-acum *du-te pe apa Sîmbetei.* Și să ieși din raclă, cînd te-a scoate bunica din groapă !" ; „— „Bunătatea dumneavoastră, milostivă cucoană, dar degeaba mai voiți *a strica orzul pe gîște.* Vedeți bine că nu-l ducem noi la spînzurătoare numai așa, *de flori de cuc*, să-i luăm năravul" ; „Mie unuia știu că *nu-mi suflă nimene în borș" ; „Cum n-or sta trebile baltă ?" ;* „D-voastră, cinstiți oaspeți, se vede că *pașteți bobocii*, de nu vă pricepeți al cui fapt e acesta" ; „Și nu cumva să faci de altfel, că *te-ai dus de pe fața pămîntului" ;* „...acum am să-mi arăt puterile, chiar de aici, de pe loc, în ciuda Spînului, ca *să-i punem venin la inimă" ;* „Atunci, bucuria albinelor ; se lasă jos cu toatele și *se adună ciotcă* în pălărie" ; „Pesemne c-aista-i Flămînzilă, foametea, *sac fără fund*, sau cine mai știe ce pricopsală a fi..." ; „Din *gardul Oancei* ț-a da-o împăratul, dacă

n-oiu fi şi eu pe-acolo" ; „...şi jumulite-nejumulite, ţi le păpa pe rudă, pe sămînţă..." ; „Şi gîndesc eu că din cinci nespălaţi, cîţi merg cu Harap-Alb, i-a *veni el vreunul de hac ; ş-a mai da* Împăratul Roş şi peste oameni, *nu tot peste butuci,* ca pînă atunci" ; „Ş-apoi acel unul *are atunci în mînă pînea şi cuţitul* şi taie de unde vrea şi cît îi place..." „*ş-a pus* el Împăratul Roş *boii în cîrd cu dracul,* dar are să-i scoată fără coarne" ; „Destul acum, că *ne-ai făcut capul călindar" ;* „Apoi să nu mă faceţi din cal măgar, că *vă veţi găsi mantaua cu mine" ;* „Parcă v-a ieşit un sfînt din gură, luminate împărate, zise atunci Flămînzilă..." ; „— Ia mai îngăduiţi oleacă, măi ! zise Ochilă, că doar *nu v-au mas şoarecii în pîntece" ; „Vă vor ieşi* ele toate aceste *pe nas" ;* „— A veni ea şi vremea aceea, voinice, zise împăratul cam cu *jumătate de gură" ;* „...fata şi ochii din cap, *căci atîta vi-i leacul ; v-aţi dus pe copcă,* cu toată şmichiria voastră" ; „— Măi, fetişoara împăratului *ne-a tras butucul" ;* „...să-i strîmbi gîtul oleacă, şi să înveţe ea de altă dată *a mai purta lumea pe degete" ;* „Şi de aceea Harap-Alb *o prăpădea din ochi,* de dragă ce-i era" ; „...şi apoi, dîndu-i drumul de-acolo, *se face* Spînul pînă jos *praf şi pulbere" ;* „C-apoi atunci iarăşi *mi-ţi ajunge drăguş la căuş..." ;* „Şi aşa... am început a *umbla huciu-marginea..." ;* „...iar vara *nu făceam purici mulţi* pe la şcoală ; trebuia s-ajut acasă...".

Împreună cu expresiile idiomatice merg p r o v e r b e l e, la fel de numeroase şi la fel de caracteristice pentru vorbirea populară, ca şi pentru limba lui Creangă. Deseori ele nu se pot deosebi în mod precis unele de altele, nu numai fiindcă exprimă un conţinut asemănător, ci şi din cauza identităţii procedeelor folosite pentru redarea acestui conţinut. Am văzut, ceea ce de altminteri se ştie, că idiotismele sînt, de cele mai multe ori, dacă nu chiar totdeauna, imagini, în sensul larg al cuvîntului, la baza cărora stă o comparaţie ; pornind de la un fenomen material din lumea înconjurătoare, pe care l-au observat vreme îndelungată, generaţie după generaţie, vorbitorii îl substituie, din punct de vedere al exprimării, unui fenomen

realmente sau numai aparent asemănător din domeniul activității spirituale, produs al relațiilor dintre oameni. De aici vin marea plasticitate și forța expresivă deosebită a idiotismelor, precum și a proverbelor. Deosebirea dintre aceste două fapte stilistice este de natură formală, în sensul că mijloacele lingvistice folosite de vorbitori diferă de la unul la celălalt, iar, drept consecință logică, diferă și efectul de ordin artistic pe care îl produc ele asupra ascultătorului. Rezultatul final este însă același, întrucît amîndouă trezesc în mintea noastră imagini.

Bazîndu-se pe limba populară, Creangă recurge extraordinar de des atît la idiotisme, cum am văzut, cît și la proverbe. Pe acestea din urmă ține să le anunțe ca atare, cu ajutorul formulei *vorba ceea* (cîteodată *povestea ceea* sau *bine-a zis cine-a zis*), așa cum fac, de obicei, și oamenii simpli, cînd folosesc un proverb. Procedeul seamănă cu citatele din limbajul științific ; spre a mări forța convingătoare a unei constatări sau observații personale și a-i acorda o valoare oarecum generală, vorbitorul invocă autoritatea unui for consacrat, în cazul proverbelor, autoritatea întregii colectivități umane, care, fiind veșnică, „știe ce spune“, deci nu poate greși. Citarea unui proverb înseamnă recunoașterea adevărului conținut în el și totodată confirmarea acestui adevăr printr-un fapt nou, descoperit de vorbitor, care își manifestă astfel solidaritatea cu cei ce au făcut aceeași experiență de-a lungul veacurilor.

Trebuie să arăt, înainte de a da o serie de exemple, că nu totdeauna avem a face cu proverbe în sensul curent al termenului. De cele mai multe ori este vorba de z i c a l e (maxime sau sentințe), foarte asemănătoare, de altfel, cu proverbele prin conținutul lor, produs și el al unor observații repetate făcute asupra lumii înconjurătoare. Deosebirea față de proverbele propriu-zise, ca și față de idiotisme, constă în faptul că expresia lor e mai directă, mai puțin sau deloc figurată, chiar dacă multe dintre ele trezesc ori pot trezi imagini în mintea ascultătorului, datorită

„înțelepciunii“ concentrate în ele pe bază de constatări în legătură cu realitatea materială.

În sfîrșit, unele sînt adevărate citate din cîntece populare, care, circulînd vreme îndelungată, au ajuns a fi cunoscute de toată lumea. Ele amintesc bine de anumite formule, construcții etc. din opere literare culte, devenite așa zicînd proverbiale, adică bun al întregii colectivități, din cauza conținutului, și, drept urmare, a formei lor ușor accesibile oricui.

Încerc să grupez materialul, foarte bogat, deși cules dintr-un număr relativ mic de pagini, după distincțiile schițate mai sus. Încercarea se impune mai ales din motive de ordin practic, pentru a înlesni cititorului o apreciere, eventual o luare de poziție. Din punct de vedere teoretic, separarea faptelor nu este îndreptățită, și de aceea poate fi criticată, mai ales că eu însumi nu am totdeauna siguranța că citatele aparțin într-adevăr la categoria în care le-am înglobat.

Proverbe propriu-zise: „Vorba ceea: Paza bună trece primejdia rea“; „Vorba ceea: Toată pasărea pe limba ei piere“; „Vorba ceea: Fală goală, traistă ușoară“; „Bine-a mai zis cine-a zis că boii ară și caii mănîncă“; „Vorba ceea: Părinții mănîncă aguridă, și fiilor li se strepezesc dinții“; „Vorba ceea: frica păzește bostănăria“; „Pentru că știi vorba aceea: Omul sfințește locul“; „[...] vorba ceea: Capra sare masa, și iada sare casa“; „Vorba ceea, soro: Șade hîrbu-n cale și rîde de oale“; „Și vorba ceea: Lucrul rău nu piere cu una, cu două“.

Zicale: „Vorba ceea: Golătatea înconjură, iar foamea dă de-a dreptul“; „Vorba ceea: În care cămeșă s-a mîniet, într-aceea s-a dezmîniè“; „Vorba ceea: Dacă s-a da baba jos din căruță, de-abia i-a fi mai ușor iepei“; „D-apoi vorba ceea: Nimeresc orbii Suceava, și eu nu eram să vă nimeresc?“; „Vorba ceea: Nu-i Tanda, ci-i Manda; nu-i teiu-beleiu, ci-i beleiu-teiu... de curmeiu“; „Vorba ceea: Arde focu-n paie ude“; Și vorba ceea: La calic slujești, calic rămîi“; „Pesemne n-ai auzit vorba ceea că de păr și de coate goale nu se plînge nimene“;

„Vorba ceea: Leagă calul unde zice stăpînul"; „Vorba ceea: Zi-i lume și te mîntuie"; „Vorba ceea: Găsise un sat fără cîni și se plimba fără băț [...]"; „Vorba ceea: Să nu dea Dumnezeu omului cît poate el suferi"; „Căci știi că este o vorbă: Nu aduce anul ce aduce ceasul"; „Dar vorba ceea: La unul fără suflet trebuie unul fără de lege"; „Vorba ceea: Cine poate, oase roade, cine nu, nici carne moale"; „Ei, apoi vorba ceea: Fă bine, să-ți auzi rău"; „Vorba ceea: Dă-i cu cinstea, să piară rușinea"; „Bine-a zis cine-a zis, ca să te ferești de omul roș, căci e liștai dracul în picioare, cum văd eu".

Citate: „Ș-apoi vorba ceea: Țiganul, cînd i-e foame, cîntă; boierul se plimbă cu mînile dinapoi, iar țăranul nostru își arde luleaua și mocnește într-însul"; „Vorba ceea: Lasă-l măi! L-aș lăsa eu, dar vezi că nu mă lasă el acum!"; „Dar vorba ceea: Poți opri vîntul, apa și gurile oamenilor?"; „Povestea ceea: Un nebun arunc-o piatră în baltă, și zece cuminți n-o pot scoate"; „Vorba ceea: Hai în car! — Baiu! — Hai în căruță! — Baiu! — Hai în teleagă! — Baiu! — Hai pe jos! — Baiu"; „Vorba ceea: La plăcinte înainte și la război înapoi"; „Vorba ceea: Dă-mi, doamne, ce n-am avut, să mă mir ce m-a găsit"; „Vorba ceea: Vița de vie tot învie, iară vița de boz tot răgoz"; „Asta-i curat vorba ceea: Poftim pungă la masă, dacă ți-ai adus de-acasă".

Observăm că multe dintre citatele reproduse aici au formă de vers, indiferent de chipul cum le prezintă Creangă din punct de vedere grafic. Caracterul de vers li-l dau ritmul și, mai ales, rima sau asonanța. Cîteva sînt chiar fragmente de poezii populare. Constatarea nu trebuie să ne surprindă, întrucît un povestitor popular autentic, fie anonim, fie cunoscut, adică cultivat, cum este Creangă, stăpînește deopotrivă de bine atît conținutul de fapte și de idei, existent în producțiile literare (în sens larg) ale poporului, cît și materialul lingvistic care servește la exprimarea acestui conținut.

Deprinderea de a recurge, alături de proverbe și zicale, la citate propriu-zise din cîntecele populare îl face pe

povestitorul nostru (întocmai ca şi pe confraţii lui anonimi) să dea adesea, fără vreo intenţie specială, formă ritmată şi chiar rimată unora dintre pasajele operei sale. (Aceasta, pe cît pot judeca la prima vedere, numai în *Poveşti*, ceea ce mi se pare perfect logic, căci identificarea lui cu un autor popular anonim tocmai în aceste scrieri ale sale se manifestă în modul cel mai desăvîrşit.)

Am notat un număr de exemple, pe care le reproduc ceva mai jos. În unele dintre ele sînt înclinat să presupun că avem a face cu fragmente din vechi producţii populare versificate, dispărute cu vremea şi din care au rămas, transmiţîndu-se ca un fel de construcţii fixe, versuri izolate, salvate de la pieire datorită conţinutului lor mai interesant sau formei lor mai uşoare de reţinut. Care dintre citatele următoare pot fi interpretate în sensul ipotezei mele, este greu de spus fără riscul de a greşi, şi de aceea nu mă încumet să le descopăr. Separ totuşi versurile propriu-zise, care se recunosc uşor ca atare, întrucît sînt luate din cîntece populare sau, cel puţin, fac această impresie prin toate particularităţile lor de ordin tehnic, de simplele formule ritmate şi rimate, care, uneori, pot fi creaţii personale ale lui Creangă.

a) „Nu mi-e ciudă pe gîndac, / C-a mîncat frunza de fag; / Dar mi-e ciudă pe omidă, / C-a mîncat frunza de crudă; / N-a lăsat să odrăslească, / Voinicii să se umbrească"; „Frunză verde de cicoare, / Astă noapte pe răcoare / Cînta o privighetoare / Cu viersul de fată mare. / Şi cînta cu glas duios, / De picau frunzele jos; / Şi cînta cu glas subţire / Pentru-a noastră despărţire, / Şi ofta şi ciripea, / Inima de ţi-o rupea!"; „Pe deasupra codrilor, / Peste vîrful munţilor, / Peste apa mărilor"; „În înaltul ceriului, / Văzduhul pămîntului; / Pe deasupra codrilor, / Peste vîrful munţilor, / Spre ceaţa măgurilor, / Spre noianul mărilor; / La crăiasa zînelor, / Minunea minunilor / Din ostrovul florilor"; „De la nouri către soare, / Printre lună şi luceferi, / Stele mîndre lucitoare."

Trebuie să arăt, ceea ce un cititor atent al lui Creangă își amintește, desigur, că versuri ca cele reproduse aici nu întrerup povestirea, ci, dimpotrivă, se încadrează perfect în ea, făcînd-o mai vie și dîndu-i un colorit poetic popular. Legătura dintre ele și spusele directe ale povestitorului se face uneori printr-o formulă asemănătoare cu binecunoscuta *vorba ceea*: „Vorba cîntecului: Fugi de-acolo, vină-ncoace! / Șezi binișor, nu-mi da pace!"; „Vorba cîntecului: Fă-mă mamă, cu noroc / Și macar m-aruncă-n foc". Integrarea organică în povestire a citatelor versificate ne întîmpină, cu atît mai vîrtos, și în cazul celor din categoria următoare, despre care am afirmat ceva mai înainte că nu pot fi identificate, în mod sigur, ca fragmente din producții folclorice de sine stătătoare. Cele mai multe cred că sînt luate din basme populare, unde au devenit un fel de construcții fixe obligatorii, ca niște formule de ritual, menite să atragă atenția ascultătorului că întîmplările povestite nu sînt reale, altele trebuie să fie creații personale ale lui Creangă. De aceea le pun în grupe diferite.

b) „ — Ei, stăpîne, cum ți se pare? Gîndit-ai vreodată că ai s-ajungi Soarele cu picioarele, / Luna cu mîna / Și prin nouri să cauți cununa?"; „Se cam mai duc la împărăție, / Dumnezeu să ne ție. / Că cuvîntul din poveste / Înainte mult mai este"[1]; „ — Stăpîne, ține-te bine pe mine, că am să zbor lin ca vîntul, / Să cutreierăm pămîntul"; „[și calul nechezînd o dată puternic zboară cu dînsul] în înaltul ceriului, / Deasupra pămîntului"; „[...] mai înghețai ce da dintr-însul]"; „Că e laie, / Că-i bălaie, / Că e ciută, / Că-i cornută"; [„ Mă rog, minuni de-ale lui"]; „Cîte-n lună și în stele, / De-ți venea să fugi de ele, / Sau să rîzi ca un nebun, / Credeți-mă ce vă spun"; [Dar iar mă întorc și zic: mai știi cum vine vremea?] „Lumea asta e pe dos, / Toate merg cu capu-n

[1] Ultimele două versuri apar adesea în povestea *Harap-Alb*, din cauza lungimii ei; autorul previne din loc în loc pe cititor că mai are încă mult de istorisit — simplu mijloc formal de a-i solicita bunăvoința și atenția.

jos : / Puţini suie, mulţi coboară, / Unul macină la moară" ; [„Şi-apoi acel unul are atunci în mînă şi cuţitul] şi taie de unde vrea şi cît îi place, / Tu te uiţi şi n-ai ce-i face" ; [Iaca aşa tot omul are un dar şi un amar] Şi unde prisoseşte darul / Nu se mai bagă în samă amarul" ; [„Însă vorba cîntecului] : De-ar şti omul ce-ar păţi / Dinainte s-ar păzi"[1] ; „Crai, crăiese şi-mpăraţi, / Oameni în samă băgaţi, / Ş-un păcat de povestariu, / Fără bani în buzunariu. / Veselie mare între toţi era, / Chiar şi sărăcimea ospăta şi bea".

c) „...şi să iasă Moartea la liman, să-şi răzbune şi ea acum pe Ivan" ; „...dar Harap-Alb ca de foc se ferea, şi, urmîndu-şi calea înainte, la stăpînul său le ducea" ; „Poate că acesta-i vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primar cu Chiorîlă, nepot de soră lui Pîndilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă ; ori din tîrg de la Să-l caţi, megieş cu Căutaţi şi de urmă nu-i mai daţi" ; „Oare nu cumva v-aţi face şi voi nişte feciori de ghindă, fătaţi în tindă, că sînteţi obraze subţiri !" ; „— Al dracului să fii, cu tot neamul tău, în vecii vecilor, amin ! — De asta şi eu mă anin şi mă închin la cinstita faţa voastră, ca la un codru verde, cu un poloboc de vin şi cu unul de pelin, zise Gerilă" ; „ — Ba că chiar, că erai să ne dăruieşti cu milă şi cu daruri împărăteşti, dacă nu te vedeam cînd ai paşlit-o, farmazoană ce eşti ! zise Ochilă" ; „Ia mai bine hai la culcuş, că se face ziuă acuş" ; „Harap-Alb şi ceilalţi, nemaiavînd ce zice, pleacă capul ruşinaţi, mulţumind lui Păsărilă şi vestitului Ochilă, căci le-au fost ca nişte fraţi" ; „.... şi de la un loc, Gerilă, Flămînzilă şi Setilă, Păsări-Lăţi-Lungilă şi năzdrăvanul Ochilă / Se opresc cu toţii-n cale, / Se opresc şi zic cu jale : / — Harap-Alb, mergi sănătos ! / De-am fost răi, tu ni-i irta, / Căci şi răul cîteodată prinde bine la ceva. / Harap-Alb le mulţumeşte / Ş-apoi pleacă liniştit. Fata vesel îi zîmbeşte. /

[1] Aceste ultime trei citate seamănă foarte bine cu nişte zicale, în special prin conţinutul lor sentenţios.

Luna-n ceriu au asfințit. / Dar în pieptul lor răsare... / – Ce răsare? Ia un dor; / Soare mîndru, luminos și în ine arzător, / Ce se naște din scînteia unui ochiu fărnăcător!"

În *Popa Duhu* apar versuri culte ,cu același scop de a nviora povestirea. Fiind vorba de un conținut diferit de l poveștilor și al amintirilor propriu-zise, este logic ca povestitorul să recurgă la versuri de altă natură, deși leosebirea nu este prea mare în ce privește atmosfera generală. Iată-le: „Din tinerețele mele / Multe oale și ulcele / se luptă cu mine, dar mai multe păhărele, / Cîte tele sînt pe ceriu... Ploscuța mea, iubit vas, / Pasăre cu lulce glas, / Eu la gură te ridic, / Tu îmi cînți: coglic! oglic! / Și nu mă-ndur să te las, / Căci mă plesnești ot în nas... / Vai, sărace poloboace, / De te-ai face mai acoace, / Să ne strîngem vreo cîțiva, / Noi spre mîntuirea a. / Ș-om mai veni vro doi, trei, / Și ți-om pune-un ăpătăi, / Ș-om aduce-un popă rus / Și te-a da cu fundu-n us!"; „Diaconii și cu pochii, / De treji ce sînt de-abia ăd cu ochii. / Iar mamelor preutese / Bețiа din cap nu e mai iese".

Un procedeu stilistic bogat în efecte este întrebuințarea u *sens augmentativ a diminutivelor*, de asemenea caacteristic pentru vorbirea populară. Contrastul dintre ormă și conținut explică pe de o parte valoarea expreivă neobișnuit de mare a acestui procedeu, iar pe de lta, folosirea lui de preferință atunci cînd vorbitorul este ronic. De pildă: „[...] pozne făcea [Gerilă] cu buzișoarele ale, încît s-a îngrozit și Împăratul Roș, cînd l-a văzut ăcînd așa de frumușel" (cf. și „Atunci Gerilă suflă de rei ori cu buzișoarele sale cele iscusite"); „Și dacă-ți utea scoate la capăt și trebușoara asta, atunci oiu mai edea eu [...]"; „ — Măi, fetișoara împăratului ne-a tras utucul"; „N-oiu mai veni, Ivane, cîte zilișoare-oiu avea u, zicea Ucigă-l crucea [...]"; „Tu și cu Talpa Iadului înteți potrivită pereche, îmi vine să vă rup cu dinții, de

bunişoare ce sînteţi" ; După ce se mîntuie clăcuşoara[1] asta, lumea ne lasă în cît ne-a găsit...".

Alături de aceste exemple, în care ironia iese clar la iveală, întîlnim altele, deopotrivă de expresive, dar fără vreo nuanţă ironică : „[...] să-mi lucrez racla cu mîna mea asta slăbănoagă, şi să mă aşez singurel într-însa" ; „Dacă nu-s şi eu un puişor de om în felul meu, dar tot m-a tras Harap-Alb pe sfară" ; „... răstoarnă albinele frumuşel din pălărie în buştihan, îl întoarce binişor cu gura în jos [...]" ; „Dar Harap-Alb el cu ai săi nici nu bindiseau de asta ; ei, cum au dat de căldurică, pe loc li s-au muiat ciolanele [...]" ; „ — Din partea mea, mîncarea-i numai o zăbavă ; băuturica mai este ce este, zise Setilă" ; „[...] îndată face cîţiva paşi spre dînsa, o apucă frumuşel de mînă şi zice împăratului...".

Trecînd acum la faptele de ordin pur lingvistic, încep cu unul care poate fi considerat ca element de legătură între stil în sens strict şi gramatică. Este vorba de construcţia binecunoscută din vorbirea populară de tipul *vine el tata*, pe care a studiat-o, printre alţii, J. Byck în *Buletin linguistique*, V, p. 15 urm.[2]. La Creangă întîlnim de multe ori acest mod de formulare pleonastică a subiectului în condiţii sintetice variate şi cu efecte stilistice diferite de la un caz la altul. Datorită acestei situaţii, ne putem da bine seama că cuvîntul care urmează după pronumele de persoana a III-a este într-adevăr subiect, şi nu apoziţie, cum s-ar putea crede din cauza identităţii de formă cauzală între aceste două membre ale propoziţiei, precum şi a raportului, de asemenea identic dintre subiect şi apoziţie de o parte şi predicat de altă parte. Căci apoziţia este, de fapt, o prelungire a subiectului, în sensul că îl completează şi, totodată, îl poate înlocui, dacă condiţiile sintetice permit (dacă, altfel spus, este exclusă posibilita-

[1] E vorba de încăierarea dintre Pavăl Ciubotariul şi Ion Mogorogea, care se soldează cu dărîmarea sobei şi cu intervenţia vecinilor, alarmaţi de strigătele celor ce săriseră să-i despartă.

[2] Vezi şi *Stilistica limbii române* citată, p. 270 urm., unde se dau unele indicaţii bibliografice.

tea unei înțelegeri greșite a spuselor vorbitorului). O dovadă directă în sprijinul explicației date încă de la început, că în construcția *vine el tata* avem o repetare a subiectului, găsim în următorul pasaj din *Harap-Alb* ; „Ș-odată cheamă stăpînul pe Harap-Alb și-i zice : Du-te în Pădurea Cerbului, cum îi ști tu [...] (urmează dezvoltarea ordinului, a cărui executare este plină de primejdii, apoi povestirea continuă), *Harap-Alb vede el bine* unde merge treaba, că doar nu era din butuci..." Dacă schimbăm ordinea celor două subiecte, situația rămîne, sub raportul strict gramatical, exact aceeași : „*Vede el bine Harap-Alb* unde merge treaba", și construcția seamănă perfect cu *vine tata*, prototipul (fixat de cercetători !) al formulei aici în discuție. Cît despre nuanța stilistică este evident că ea diferă, din cauza topicii predicatului, diferă de la un caz la altul ; o dată propoziția începe cu acest membru al ei, a doua oară cu subiectul, potrivit gîndirii vorbitorului, care, în prima ipoteză, stăruie asupra acțiunii, în a doua, asupra autorului ei. Și deoarece ordinea „normală" a cuvintelor este subiect-predicat, formula inversată are o valoare stilistică mai mare, pentru motivul că tot ce se abate, nu de la structura gramaticală, ci de la aplicarea curentă, adică banală, a unei reguli, este mai expresiv, căci are o semnificație deosebită, impusă de conținutul comunicării.

În sensul arătat aici, că avem un subiect repetat și nu un subiect determinat de apoziție, pledează construcțiile similare unde apar două pronume (în loc de un pronume și un substantiv), de pildă : „Și gîndesc eu că din cinci nespălați cîți merg cu Harap-Alb *i-a veni el vreunul de hac*" ; „*Vă vor ieși ele toate acestea pe nas*", precum și acelea în care pronumele este despărțit de substantiv printr-un adverb : „bine, voinice, zise împăratul [...] ; *a veni ea și vremea aceea*" ; [...] se răcăduiește el cu pușca, dar *au prins ei acum dracii la minte*" ; „În sfîrșit, *trece ea o bucată de vreme*, cît a fi trecut [...]". În nici unul dintre aceste cazuri nu poate fi vorba de valoarea apozițională a părții de propoziție care urmează după pronume : în ultimele trei, din cauza lui *și*, *acum* și *așa*, adverbe de

mod, respectiv de timp, deci complemente circumstanțiale, care nu se pot intercala între subiect și apoziția lui, iar în celelalte două, pentru că adevăratul subiect (aș spune subiectul gramatical și logic în același timp) este al doilea pronume (celălalt este numai subiect gramatical, cu sens oarecum neutral, adică nedefinit, de unde nevoia de a-l „defini" cu ajutorul celui următor).

Am afirmat ceva mai înainte că valoarea stilistică (mai exact spus, nuanța acestei valori, existentă în toate împrejurările) diferă de la un caz la altul, după conținutul pe care îl comunică vorbitorul, ceea ce se traduce, în realitate, prin atitudinea subiectivă a acestuia față de obiectul comunicării sale. Să se compare, de ex. : „*Mai face el țăranul* și alte mîncări gustoase, cînd are din ce le face" ; „*Bate el Ivan în poartă* cît ce poate, se răcăduiește el cu pușca..." ; „*Suspină ea Moartea,* dar pace bună" ; „*Vine ea și turturica* mea pe urmă, dar ce ți-e bună ?" și unele dintre citatele reproduse mai sus, unde expresivitatea este destul de ștearsă, cu : „...*ș-a pus el Împăratul Roș* boii în cîrd cu dracul, dar are să-i scoată fără coarne" sau, mai ales, cu : „Stai, mă porcane, că *te căptușește ea, Mărioara,* acuș !, care au o forță expresivă neobișnuit de mare, întrucît vorbitorul, stăpînit de o stare afectivă foarte puternică, amenință pe cel ce i-a provocat enervarea (în ultimul exemplu, Mărioara e pusă între virgule, cu siguranță de către Creangă însuși, tocmai pentru a scoate în evidență și din punct de vedere grafic insistența vorbitorului asupra autorului acțiunii „a căptuși", care nu poate fi altul decît păgubașul revoltat de îndrăzneala infractorului [1]).

[1] Acest exemplu este foarte interesant și prin faptul că arată clar deosebirea dintre felul obișnuit de a ne exprima și cel folosit de Creangă. Să se compare „stăi că te căptușesc eu acuș !" cu „stăi, că te căptușește ea, Mărioara, acuș !". Totodată el ne ajută să înțelegem cum a luat naștere o asemenea formulă : subiectul la pers. I (*eu*), chiar dacă poate repeta (numai în vorbirea cultă : *am să te pun la punct eu, Ionescu*), nu exprimă cu aceeași forță ca pers. III, în condițiile indicate, importanța mare pe care vorbitorul o dă subiectului și, deci, nu satisface în aceeași măsură necesitatea de a insista asupra subiectului.

Altă particularitate sintactică cu valoare stilistică, de asemenea caracteristică pentru vorbirea populară și care apare des la Creangă, este așa-numitul dialectic, exprimat prin forma neaccentuată a pronumelui personal de persoana I și a II-a. Vorbitorul, impresionat puternic de întîmplările povestite, datorită faptului că le trăiește cu închipuirea sa, le prezintă ca și cum s-ar petrece pentru el însuși, ca și cum ar fi direct interesat la săvîrșirea lor. Această atitudine o exprimă cu ajutorul lui *mi*. Dar el vrea ca și ascultătorul să participe la evenimentele în discuție, căci doar de asta i le povestește, și atunci recurge la aceeași formă neaccentuată de dativ a pronumelui de persoana a II-a, *ți*. În felul acesta se creează o solidaritate între vorbitor și ascultător din punctul de vedere al interesului lor față de acțiunile întîmplate. Ambele situații ne întîmpină la Creangă, exact ca în vorbirea populară : o dată apare *mi* singur, altă dată *mi* împreună cu *ți*. Valoarea expresivă mai mare are, bineînțeles, construcția cu ambele pronume, pentru motive ușor de înțeles, care rezultă indirect și din cele spuse chiar acum în legătură cu participarea ambilor parteneri la evenimentele povestite. De pildă : „— Hei, hei ! zise Spînul în sine tremurînd de ciudă ; nu te-am știut eu *că-mi ești de-aceștia*, că de mult îți făceam felul ! [...]" ; „Dar cînd ajunge pe la străjerul Ochilă, el siriecanul *mi ți-o vede* și dă de știre lui Păsărilă [...]" ; „Eu ționiu arăta-o, pe unde se ascunde, iară tu *să mi-o prinzi*, cum ți-i meșteșugul [...]" ; „Apoi, cuprinzînd luna în brațe, găbuiește păsărica, *mi ț-o înșfacă* de coadă și cît de ce să-i sucească gîtul" ; „—Alei, *țolină ce-mi ești !* zise fata împăratului, da' bine m-ai vîndut" ; „Bine ; atîta am vrut să aflu din gura ta, *puiu de viperă ce mi-ai fost*".

Dintre faptele sintactice cu valoare stilistică ar mai fi de amintit inversiunea, propoziția independentă introdusă prin *unde* și construcții tipice.

Schimbarea ordinii normale a cuvintelor se prezintă sub multiple și variate

aspecte, cu nuanțe stilistice numeroase și diferite unele de altele în ce privește forța lor expresivă. Procedeul nu este caracteristic pentru vorbirea populară, și nici numai pentru limba literaturii artistice. Cu toate acestea, Creangă, care îl folosește la tot pasul, dă preferință inversiunilor de tip popular, evident fără o intenție specială, ci din simpla necesitate de a se conforma și din acest punct de vedere normelor limbii vorbite de masele țărănești, deprinsă de el în anii copilăriei și asimilată apoi pînă la deplina lui identificare cu ea. Dau cîteva exemple grupîndu-le după funcțiunea sintactică a cuvintelor așezate în altă ordine decît cea obișnuită. [„Hîrți încolo, scîrți încolo [...]; carul se da înapoi]. — Na! car mi-a trebuit, car am găsit!"; „De unde dai, milostivul Dumnezeu să-ți deie, zise baba; și mult să te înzilească, luminate crăișor, că mare nenorocire te așteaptă"; „—Fătul meu, bun tovarăș ți-ai ales; de te-a învățat cineva, bine ți-a priit, iară, de-ai făcut-o din capul tău, bun cap ai avut"; „— Sărmane omule, rău drum ai apucat... Ai avut mare noroc de mine..."; „Ce-i scris omului în frunte-i e pus. Doar mare-i Cel-de sus!"; „Mare-i Dumnezeu meșter îi dracul!"; „[...] pentru că ție a fost scris de sus și să-ți fie dată această cinste;" „Bun sosit la noi, voinice, zise craiul cam cu jumătate de gură. Dar aista cal ți l-ai ales?" „Cum văd eu, frate-meu se poate culca pe-o ureche din partea voastră; la Sfîntul Așteaptă s-a împlini dorința lui"; „Fiul craiului i-o dă, și Spînul, cum o pune la gură, pe loc o și ia oțerindu-se și varsă toată apa dintr-însa"; „Ei, că bine mi te-am căptușit!" [...] că Spînul de fel nu samănă în partea lor [...]"; „Acum degrabă să te duci, cum îi ști tu, și să-mi aduci sălăți de aceste din grădina ursului"; „S-or sfîrși ele și aceste de la o vreme"; „Face ea sarmale, face plachie, face alivenci, face papă cu smîntînă și cu ouă și fel de fel de bucate".

Specific popular și datînd dintr-o epocă îndepărtată a limbii noastre, cînd regulile topicii nu permiteau, probabil, începerea propoziției cu un cuvînt neaccentuat, sînt

inversiunile formelor verbale compuse[1] sau alcătuite cu ajutorul unui pronume reflexiv. De pildă : „Fiul craiului atunci încălecă, şi calul, scuturîndu-se, mai arată-se o dată tînăr, cum îi plăcea craiului...“ ; „Băgat-ai în cap vorbele mele ?“; „— Nepoate, mai văzut-ai pietre nestemate aşa de mari şi frumoase... ?“ ; „— Auzit-ai ce-am spus, slugă netrebnică, zise Spînul...“ ; „— Doamne, prinde-l voiu strigoiul cela odată la oala cu smîntînă, zicea mama...“.

La fel cu membrele propoziţiei se inversează şi membrele frazei, adică propoziţiile înseşi sau fragmente ale lor, cînd nevoile comunicării o cer. Exemple : „Să umblaţi numai aşa, frunza frăsinelului, toată viaţa voastră şi să vă lăudaţi că sînteţi feciori de craiu, asta nu miroasă a nas de om...“ „— Harap-Alb, pentru că eşti aşa de bun şi te-ai ostenit de ne-ai făcut adăpost, vreau şi eu să-ţi fac un bine în viaţa mea“; „— Ce mînca văd eu bine că ai ; despre asta nu e vorba, fătul meu [...]“.

În ce priveşte propoziţiile independente introduse prin *unde*, trebuie arătat că valoarea lor expresivă este neobişnuit de mare, şi aceasta datorită mai multor cauze. În primul rînd *unde*, adverb relativ cu sens local, are în astfel de construcţii sens mai mult temporal, aşadar se produce o uşoară discordanţă între formă şi conţinut. La aceasta se adaugă contradicţia dintre aspectul negativ (căci *unde* este urmat de *nu*) şi sensul afirmativ foarte clar al propoziţiei. În sfîrşit, intervine intonaţia, perfect identică cu a unei propoziţii exclamative. Toate aceste particularităţi, avînd fiecare, prin ea însăşi, valoare stilistică, dau construcţiei în discuţie o forţă expresivă extraordinară. Creangă o cunoaşte, ca pe atîtea altele, din vorbirea populară şi o pune adesea în slujba măiestriei sale artistice. Dau cîteva exemple : „Nu ştiu cum se întîmplă că aproape de Buna-Vestire, *unde nu dă o căldură* ca aceea, şi se topeşte omătul, şi curg pîraiele, şi se umflă Bistriţa din mal în mal...“ ; [...] „ne pune dracul de urnim o stîncă din locul ei... ; *şi unde nu porneşte stînca la vale*

[1] Se pare că, cel puţin în ce priveşte perfectul compus, acest uz s-a transmis numai în construcţiile interogative ; cf. exemplele.

săltînd tot mai sus de un stat de om [...]" ; „Ș-odată și începem, Și ce să vezi ? *Unde nu se ia hapsîna de nevasta lui Vasile Aniței* cu cociorva aprinsă după noi, căci tocmai atunci trăgea focul să deie colacii în cuptior" ; „Și cum stam eu și mă chiteam în capul meu că șerpe cu pene nu poate să fie..., *unde nu mă îmbărbătez în sine-mi* și iar bag mîna să scot pupăza...".

Interesant este faptul că, alături de forma negativă a acestei construcții, întîlnim la Creangă, și, firește, în vorbirea populară, mult mai rar însă, și pe cea pozitivă, cu același înțeles, dar cu o valoare expresivă mai redusă. De pildă : „...apoi încet, încet m-am furișat printre oameni și *unde am croit-o la fugă* spre Humulești, uitîndu-mă înapoi..."

Dintre construcțiile, numeroase, care contribuie, împreună cu cele analizate pînă aici, la crearea valorii artistice a limbii lui Creangă mă opresc asupra următoarelor două, ambele foarte frecvente în vorbirea populară (una dintre ele, și în cea familiară). Iată-le : a) „Vă puteți închipui ce vrea să zică a te scălda în Bistrița, la Broșteni, de două ori pe zi, tocmai în postul cel mare. *Și nici tu junghiu, nici tu friguri,* nici ăla boală nu s-a lipit de noi [...]" ; „— Ptiu, drace, iaca în ce încurcătură am intrat. Asta-i mai rău decît poftim la masă, zise el. *Nici tu sat, nici tu tîrg, nici tu nimica*"[1] ; b) „Și atunci,*odată se suie în pod* și coboară de-acolo un căpăstru, un frîu, un biciu și o șea [...]" ; „Fiul craiului [...] încălecă, și atunci *calul odată zboară cu dînsul* pînă la nouri și apoi se lasă în jos ca o săgeată" ; *„Ș-odată cheamă Spînul pe Harap-Alb* și-i zice răstit [...]" ; „Și, cum iese Sfînta Duminică afară, *odată și pornește desculță prin rouă,* de culege o poală de somnoroasă [...]"; „— Stăpîne, zise atunci calul, de-acum înainte ori cu capul de piatră ori cu piatra de cap, tot atîta-i ; *fii odată bărbat* și nu-ți face voie rea".

---

[1] În această formulă, devenită fixă de multă vreme, *tu*, pronumele de pers. a II-a, are valoare generală, dar cu aplicație la pers. I, cum se vede clar în primul citat, unde povestirea continuă folosind pe *noi.*

În citatele de sub b), *odată* poartă pretutindeni un accent foarte puternic, care întrece în intensitate pe al tuturor cuvintelor din propoziția respectivă, și, afară de asta, prezintă particularitatea că se extinde asupra primelor două silabe (cea dintîi, din cauză că e accentuată cu o mai mare forță decît a doua, se lungește și în același timp pare a se separa de aceasta). Sensul lui *odată* este modal, nu temporal; intervine, deci, ca la *unde* discutat mai sus, o modificare semantică cu efect stilistic bine precizat. O situație aparte are *odată* în ultimul citat, atît din punctul de vedere al accentuării (care e mai puțin puternică și se limitează la silaba penultimă), cît și din acela al sensului : acesta, deși tot modal, prezintă o nuanță mai puțin îndepărtată de cea temporală, întrucît este aproape identic cu al lui *definitiv* (= o dată pentru totdeauna [1].

Caracterul popular al limbii lui Creangă se manifestă și în fapte de natură strict lingvistică, lipsite de o semnificație stilistică propriu-zisă [2]. Am, mai cu seamă, în vedere, unele aspecte ale sintaxei și o serie de elemente lexicale.

Printre cele dintîi trebuie relevată p r e d o m i n a r e a c o o r d o n ă r i i asupra subordonării în construirea frazei. La fel cu vorbitorii simpli, Creangă folosește, de preferință, propoziții principale, legate între ele în mod obișnuit prin *și*, apoi, mai puțin des, prin *iară, dar* ș.a. Prima dintre aceste conjuncții ne întîmpină extrem de des ca element de legătură nu numai între membrele unei fraze, ci și între două fraze. Este un fel de conjuncție coordonatoare universală, cum am numit-o eu cu un prilej oarecare. Dau un număr de exemple mai caracteristice. „Ș-o luăm noi, de la popa Oșlobanu, tocmai în capul satului, din sus, cu gînd să umblăm tot satul [...] Cînd colo, popa tăia lemne la trunchiu, afară ; *și* cum a văzut că ne așezăm la fereastră și ne pregătim de urat, a început a ne trage

[1] Cf. interpretarea dată acestui adverb în situații ca cele amintite aici în *Stilistica limbii române*, p. 138.

[2] Aceasta nu însemnează că ele nu contribuie la măiestria artistică a operei povestitorului nostru.

cîteva naşteri îndesate şi a zice [...]" ; „Şi intrăm noi la Vasile Aniței şi ne aşezăm la fereastră după obiceiu" ; „*Şi* cum uitam ciuda, fuga iar la moş Chiorpec după curele ; *şi* el, cînd mă vedea intrînd pe uşă, îmi zicea cu chef : «He, he ! bine-ai venit, nepurcele !». *Şi* iar mă răbuia, făcîndu-mă de rîs ; *şi* eu iar fugeam acasă, plîngînd, stupind şi blestemîndu-l ; *şi* mama avea un chin cu mine din pricina asta..." ; „*Şi* doar mă şi feream eu, într-o părere, să nu dau peste vro pacoste, dar parcă naiba mă împingea, de le făceam atunci cu chiuita. *Şi* tocmai mi-te, îndată după cea cu cireşele, vine alta la rînd" ; „*Şi* podul, cu toate cele poruncite, era acum gata. *Iară* bordeiul moşneagului se prefăcuse într-un palat mult mai strălucitor decît al împăratului ! *Şi* deodată, baba și moşneagul se trezesc îmbrăcați în porfiră împărătească, *şi* toate bunătățile de pe lume erau acum în palaturile lor. *Iară* purcelul zburda şi se tologea numai pe covoare, în toate părțile" ; „*Şi* din două vorbe, fiul craiului îl tocmeşte şi după aceea pornesc împreună să iasă la drum, pe unde arăta Spînul. *Şi* mergînd ei o bucată bună, Spînul se preface că-i e sete şi cere plosca cu apă de la stăpînul său. Fiul craiului i-o dă, *şi* Spînul, cum o pune la gură, pe loc o şi ia oțerindu-se şi varsă toată apa dintr-însa" ; „*Şi* de azi înainte, eu să fiu în locul tău nepotul împăratului, despre care mi-ai vorbit, iară tu sluga mea ; *şi* atîta vreme să ai a mă sluji, pînă cînd îi muri şi iar îi învia. *Şi* oriunde vei merge cu mine să nu care cumva să bleşteşti din gură cătră cineva [...]" ; „*Şi* merg ei şi merg cale lungă [...] *şi* într-o tîrzie vreme ajung la împărăție. *Şi* cum ajung, Spînul se înfățişează [...] *Şi* împăratul Verde, cetind cartea, are de bucurie că i-a venit nepotul şi pe dată îl şi face cunoscut curții şi fetelor sale [...]" ; „*Şi* cum iese Sfînta Duminică afară [...] *Şi* mai stînd Sfînta Duminică oleacă în preajma fîntînii [...] *Şi* cum ajunge la fîntînă [...] *Şi* mai stă din băut *şi* iar începe a mornăi [...]" ; „*Dar* nu se poate apropiè nime de cerb [...] De aceea fuge lumea de dînsul [...] *Dar* cu toate aceste trebuie să ştii, nepoate [...]".

Pe lîngă conjuncțiile coordonatoare amintite ne întîmpină foarte des adverbele *atunci* și *apoi*, tot la începutul propozițiilor și, mai ales, al frazelor, deci cu valoare conjuncțională, în sensul că servesc, întocmai ca *și*, *iară* etc., drept cuvinte de legătură între membrele frazei și între fraze[1]. De multe ori aceste adverbe sînt precedate de și, cu care se îmbină, formînd împreună o unitate sintactică, chiar dacă, din punct de vedere grafic, ele apar adesea separate. Și astfel de construcții sînt caracteristice pentru vorbirea populară. De pildă : „*Atunci* deodată tuturor mesenilor pe loc li s-a stricat cheful [...]" ; „*Și atunci* Spînul repede își aținteşte privirile [...]" ; „*Atunci* Harap-Alb, ieșind plin de mîhnire [...]"[2] ; „*Atunci* Harap-Alb iar iese din mijlocul celorlalți și se înfățoşază împăratului [...]" ; „*Atunci* Păsărilă se deşiră odată și se înalță pînă la lună" ; „*Ș atunci*, numai iaca și Împăratul vine ca un leu-paraleu să-și ieie fata pe samă [...]" ; „*Atunci* Harap-Alb iar se înfățoşază împăratului [...]"[3] ; „*Atunci* Harap-Alb începe a-i spune toate cu de-amănuntul [...]" ; „*Atunci* Harap-Alb intră, cu albina pe umăr, în odaia unde era împăratul și cu fetele [...]" ; „*Atunci* ea tresărind, odată începe a țipa și a se apăra cu năframa [...]"[4]. Deseori *atunci* nu stă la începutul frazei, ci după cuvîntul inițial al acesteia, care este, de obicei, subiectul primei propoziții. Și în asemenea împrejurări, acest adverb îndeplineşte, de fapt, funcțiunea unei conjuncții, fiindcă face legătura cu fraza imediat precedentă. Ex. : „Setilă *atunci* se iè după Harap-Alb și pornesc tuspatru înainte" ; „Harap-Alb *atunci* se bate cu mîna peste gură și zice : sărmanul !".

Spre deosebire de *atunci*, care, cum rezultă și din citatele de pînă aici, apare, de preferință, la începutul frazei, *apoi* ne întîmpină destul de des și în interiorul ei. Iată

---

[1] Ele amintesc, în multe privințe, pe *dece (deci)*, foarte frecvent în *Cronica* lui Neculce. Acest cuvînt a fost la origine tot un adverb de timp (*de aci*, cu valoarea temporală a lui *aci*, ca în construcția actuală *aci cald, aci frig* „cînd cald, cînd frig").

[2] Aceste trei exemple sînt luate dintr-o singură pagină.

[3] Aceeași observație ca mai sus și pentru ultimele trei citate.

[4] Și aceste ultime citate au fost culese dintr-o singură pagină.

cîteva exemple : „Şi *apoi* de la o vreme începe a se lăsa lin ca vîntul [...]" ; „Ş-*apoi* acel unul are atunci în mînă şi pînea şi cuţitul [...]" ; „*Apoi* îi lasă acolo, şi el se duce la treaba lui" ; „*Apoi* nu mă faceţi din cal măgar, că vă veţi găsi mantaua cu mine" ; „După aceasta, îşi ia cele trebuitoare la drum, *apoi* încalecă şi ea pe un cal năzdrăvan. [...]" ; „îl încunjură cu cele trei smicele de măr dulce, toarnă apă moartă, să steie sîngele şi să se prindă pielea, *apoi* îl stropeşte cu apă vie [...]".

De multe ori, *atunci* şi *apoi* sînt folosite în acelaşi aliniat, fiecare la începutul unei fraze şi tot ca elemente de legătură [1]. Constatarea prezintă interes, întrucît confirmă interpretarea dată de mine funcţiunii lor sintactice. Reproduc două pasaje din *Povestea lui Harap-Alb* [2] : „*Atunci* credinciosul împăratului se duce răpede şi dă foc casei celei de aramă, pe dedesupt, cu 24 stînjini de lemne, de se face casa roşă cum e jăraticul. *Apoi,* cum înserează, vine şi pofteşte pe oaspeţi la culcare. Gerilă *atunci*, năzdrăvan, cum era el, cheamă pe tovarăşii săi de o parte..." ; „*Atunci* Gerilă suflă de trei ori cu buzişoarele sale cele iscusite, şi casa rămîne nici fierbinte, nici rece, cum e mai bine de dormit într-însa. *Apoi* intră cu toţii înlăuntru, se tologeşte care unde apucă şi... tac mă cheamă."

Am afirmat ceva mai înainte că în sintaxa limbii lui Creangă predomină coordonarea. Această afirmaţie nu trebuie interpretată în sensul că subordonarea ar fi foarte rară. De altminteri se ştie că chiar în vorbirea cea mai simplă aceste două procedee de a lega între ele propoziţiile unei fraze se combină adesea. În orice caz, subordonare pură nu există : pentru a putea folosi propoziţii subordonate, adică, cu alt termen, care nu-i totuşi perfect

---

[1] Se înţelege că valoarea lor conjuncţională este destul de slabă, în comparaţie cu a unei conjuncţii propriu-zise. Observaţia se referă la toate cazurile în care aceste două adverbe îndeplinesc funcţiunea în discuţie.

[2] De altfel, ar fi trebuit să precizez de la început că mai cu seamă în această operă a lui Creangă întîlnim adverbele de care mă ocup aici. Faptul se datoreşte marii ei extinderi, deci nevoii de a lega între ele întîmplări numeroase şi variate.

sinonim, secundare (sau dependente), este necesar să avem cel puțin o propoziție principală (sau independentă). Numai coordonarea pură este posibilă, și vorbirea populară recurge deseori la ea, după cum și povestitorul nostru o folosește, dar mult mai rar decît vorbitorii neinstruiți din sînul țărănimii.

Și altă particularitate, afară de frecvența ei nu prea mare, prezintă subordonarea, și anume o variație relativ redusă. Răspîndite sînt propozițiile relative, propozițiile circumstanțiale de loc, de timp, de mod și de scop și propozițiile completive. Acestea din urmă se leagă de regenta lor mai ales prin *să*, adică predicatul lor stă la conjunctiv și se găsește la început, ceea ce face ca *să* să joace un rol dublu (de semn caracteristic al conjunctivului și de conjuncție propriu-zisă). Și propozițiile de scop sînt introduse, de obicei, prin *să*. O conjuncție des folosită de Creangă este *cum* (adverb relativ de mod, cu valoare conjuncțională), care exprimă nu numai un raport modal (cu nuanța secundară de „comparație"), ci, de foarte multe ori, și unul temporal. Frecvent apare apoi *de*, la începutul unei propoziții consecutive sau finale (cîteodată, ceea ce consideră unii drept propoziție finală este una principală, al cărei *de* are același sens ca *și*). Propozițiile condiționale, nu prea numeroase, sînt introduse adesea prin *cînd*. Foarte rar găsim propoziții concesive. Ele încep totdeauna cu *măcar că*. În sfîrșit, ar fi de amintit că propozițiile cauzale, destul de frecvente, se leagă de regenta lor prin *că*, conjuncție subordonatoare „universală" (în sensul în care este universală conjuncția coordonatoare *și*, v. mai sus), *pentru că, căci* și, extrem de rar, *fiindcă*. Cu privire la *căci*, care, se știe, nu este popular [1], trebuie precizat că Creangă îl folosește și în propoziții coordonate explicative, așadar ca în limba literară.

Voi da puține citate, și numai pentru unele dintre situațiile schițate sumar aici. „Da, că l-aș ucide în bătaie, *cînd aș afla* că el a prins pupăza s-o chinuiască" ; „— Te

[1] De aceea povestitorul nostru îl tratează adesea ca pe un sinonim desăvîrșit al lui *pentru că*.

crede moşul, nepoate, dar *cînd ai şti* cu ce greutate se capătă" ; „— Ce să zic, nepoate ! Ia *cînd aş avea* eu o slugă ca aceasta, nu i-aş trece pe dinainte" ; „Dar cu toate aceste trebuie să ştii, nepoate, că unii oameni îs mai a dracului decît dracul ; nu se astîmpără nici în ruptul capului ; *măcar că* au păţit multe, tot cearcă prin pădurea lui, să vadă nu l-or puté găbui cumva ?" „— Asemenea şi eu gonitori, jupîneşică... *că* de băieţi nu mai trag nădejde, *pentru că* baba mea e o sterpătură..." ; „... nu s-alege nimica de mine ; *pentru* că tot de stăpîni calici mi-am avut parte" ; „Se vede lucru că şi moş Nichifor era făcut pe drumuri, *căci, cum ieşea* afară, la drum, parcă era altul..." „Omul bun n-are noroc, asta-i ştiută ; rogu-te să nu-ţi fie cu supărare, drumeţule, dar *fiindcă* a venit vorba de-aşa, îţi spun, ca la un frate, căci din cruda copilărie slujesc prin străini, şi încaltea nu mi-ar fi ciudă, *cînd* n-aş vrea să mă dau la treabă, *căci cu munca m-am trezit*" [1].

O trăsătură caracteristică a vorbirii populare şi, prin urmare, a limbii lui Creangă o constituie a n a c o l u t u r i l e, construcţii care nu se conformează normelor sintaxei literare, dar respectă regulile structurii gramaticale a limbii noastre [2], întrucît nu sînt ceea ce în mod obişnuit numim greşeli. Ele nu trebuie considerate nici măcar abateri în sens strict, ci simple particularităţi sintactice specifice aspectului familiar şi, mai cu seamă, celui popular al limbii întregului popor. Din mulţimea construcţiilor de acest fel, care, împreună cu atîtea altele dintre cele discutate pînă aici, dau limbii lui Creangă nu numai un caracter autentic popular, ci şi o frumuseţe aparte, încă neegalată în literatura noastră, reproduc cîteva, culese la întîmplare : „Nu ştiu alţii cum sînt, dar eu, cînd mă gîndesc la locul

---

[1] Această frază este foarte interesantă, prin faptul că conţine numeroase şi variate propoziţii subordonate, fără să-şi piardă caracterul ei „popular".

[2] Se ştie doar că limba literară are normele ei speciale, adică aplicarea, în condiţiile impuse de caracterul ei normativ, a regulilor limbii naţionale, tot aşa cum şi celelalte aspecte ale acesteia se conformează unor anumite norme mai mult ori mai puţin diferite de la unul la altul.

nașterii mele, la casa părintească din Humulești, la stîlpul hornului unde lega mama o șfară cu motocei la capăt, de crăpau mîțele jucîndu-se cu ei, la prichiciul vetrei cel humuit, de care mă țineam, cînd începusem a merge copăcel, la cuptiorul pe care mă ascundeam, cînd ne jucam noi băieții, de-a mijoarca, și la alte jocuri și jucării pline de hazul și farmecul copilăresc, parcă-mi saltă și acum inima de bucurie!" ; „Puțin mai este, și ai să ajungi împărat, care n-a mai stat altul pe fața pămîntului, așa de iubit, de slăvit și de puternic" ; „D-apoi calul meu de pe atunci, cine mai știe unde i-or fi putrezit ciolanele! Că doar nu era să trăiască un veac de om. Cine ți-a vîrît în cap și una ca aceasta, acela încă-i unul [...] Ori vorba ceea : Pesemne umbli după cai morți să le iei potcoavele" ; „Fetele împăratului, întîmplîndu-se de față cînd a lovit Spînul pe Harap-Alb, li s-au făcut milă de dînsul și au zis Spînului cu binișorul : Vere, nu faci bine ceea ce faci. Dacă este că a lăsat Dumnezeu să fim mai mari peste alții, ar trebui să avem milă de dînșii, că și ei, sărmanii, sînt oameni!" ; „De aceea fuge lumea de dînsul de-și scoate ochii ; și nu numai atîta, dar chiar cînd se uită la cineva, fie om sau orice dihanie ar fi, pe loc rămîne moartă" ; „Și care dintre ei are îndrăzneală mare și noroc și mai mare, umblînd pe acolo, găsește din întîmplare cîte o piatră din aceste, picată de pe cerb, cînd se scutură el la șepte ani odată, și apoi acelui om nu-i trebuie altă negustorie mai bună".

Și unele fapte morfologice contribuie la crearea caracterului popular al limbii lui Creangă. Ar fi de amintit, înainte de toate, folosirea extrem de deasă a p r e z e n t u l u i așa-zis i s t o r i c (sau, cum îi spun alții, d r a m a t i c). Fenomenul apare nu numai în vorbirea populară, ci și în celelalte aspecte ale limbii atît vorbite, cît și scrise, indiferent aproape de conținutul comunicării. Deosebirea de la o varietate la alta a limbii considerate în întregime constă pe de o parte în frecvența mai mare ori mai mică a apariției lui, iar pe de alta, în mobilul care-i determină apariția. În linii mari, se poate afirma că cu cît comunicarea este mai naturală, mai spontană, cu atît întrebuințarea acestui fel de prezent ne întîmpină mai des. Urmează, deci, că

limba vorbită recurge la el în mai mare măsură decît cea scrisă, iar dintre diversele stiluri lingvistice, foarte bogat în forme de prezent dramatic este stilul artistic, la care putem alătura pe cel istoric, adică, cu un termen mai cuprinzător, valabil pentru amîndouă, stilul narativ în general. Acest prezent apropie de momentul vorbirii evenimentele povestite, și de aceea este el foarte mult folosit atît de către scriitori, cît și de către istorici.

Mai trebuie adăugat amănuntul, foarte important, că în limba operelor beletristice preferința pentru prezentul cu valoare de perfect este, în bună parte, rezultatul unui act de voință, sau, mai exact spus, izvorăște, ca acestea alte mijloace stilistice, din necesitatea, conștientă, a scriitorului de a da operei sale o formă artistică. În vorbirea familiară și, cu deosebire, în cea populară avem a face cu un produs absolut spontan, care se explică tot prin faptul că vorbitorul simte nevoia de a prezenta conținutul comunicării sale ca și cum s-ar desfășura sub ochii lui și, deci, ai ascultătorului în momentul însuși al relatării faptelor. Dar satisfacerea acestei nevoi nu urmărește nici un scop propriu-zis, nu este pusă în serviciul artei, ca în cazul scriitorului sau al unui povestitor cult.

Creangă procedează și de astă dată întocmai ca un vorbitor obișnuit, fără nici o preocupare artistică deliberată, chiar dacă își dă seama că procedeul folosit prezintă avantaje de ordin stilistic. Cred că întrebuințarea neobișnuit de deasă a prezentului cu valoare de trecut în toată opera povestitorului nostru, indiferent de conținut, are și o cauză pur lingvistică. Graiul moldovenesc viu nu mai cunoștea nici pe vremea autorului *Amintirilor* perfectul simplu, și prezentul așa-zis istoric este tocmai echivalentul acestei forme de perfect, nu al celui compus. Faptul că Creangă întrebuințează destul de des perfectul simplu, chiar în povestirea propriu-zisă, adică în relatarea evenimentelor, nu poate fi invocat contra explicației mele. Și Mihail Sadoveanu, de pildă, face uz în scrierile sale de perfectul simplu, deși, cînd vorbește, nu recurge absolut niciodată la această formă verbală, pe care a învățat-o, ca să spun așa, din carte. Nefiind deprins din graiul său natal cu perfectul

simplu, Creangă l-a înlocuit, aproape regulat, acolo unde nu putea folosi perfectul compus, prin prezent, care, repet, este echivalentul desăvîrşit al perfectului simplu şi, în plus, are avantajul că se bucură de cea mai largă circulaţie în toate aspectele limbii noastre.

Pot invoca, cred, în sprijinul părerii mele faptul că acţiuni care se petrec în aceeaşi vreme sînt exprimate cînd prin prezent cînd prin perfectul simplu. (E vorba, bine înţeles, de alternarea acestor două forme verbale în unul şi acelaşi pasaj). De pildă : „Se înduplecară şi cele două, intrară cu toatele în casă, luară pe babă de păr ş-o izbiră cu capul de păreţi, pînă i-l dogiră. Apoi cea mai tînără, fiind mai şugubaţă decît cele două, trînteşte baba în mijlocul casei ş-o frămîntă cu picioarele ş-o ghigoseşte ca pe dînsa ; apoi îi scoate limba afară, i-o străpunge cu acul şi i-o presură cu piperiu, aşa că limba îndată se umflă, şi soacra nu mai putu zice nici cîrc !" ; „Zîna îl îndreptă încotro să apuce, ca să găsească mai degrabă pe soră-sa cea mijlocie, şi Făt-Frumos, fără multă zăbavă, îşi luă ziua-bună şi porni. Şi mergînd el încotro îi arătase, pe la amiază iaca vede nişte curţi şi mai frumoase decît cele dintîi ; şi apropiindu-se de dînsele, dă şi de zîna cea mijlocie, care şi ea tocmai atunci spăla nişte cămeşi la fîntînă. Cum se văzură, amîndoi se îmbrăţoşară" ; „Zîna îl îndreptă încotro să apuce, ca să găsească mai degrabă pe sora sa cea mică. Şi Făt-Frumos, fără multă zăbavă, îşi iè ziua bună şi porneşte." Ultimele două citate sînt foarte interesante pentru discuţia noastră, întrucît partea de la început a unuia este perfect identică cu celălalt, singura deosebire dintre ele fiind de ordin pur formal ; în primul toate trei verbele stau la perfectul simplu, pe cînd în al doilea avem un verb la perfectul simplu, iar două la prezent. Această deosebire nu schimbă cu nimic situaţia obiectivă, şi de aceea cititorul nici n-o remarcă.

Alt fapt morfologic, asupra căruia socot util să mă opresc, este în legătură cu viitorul. Creangă întrebuinţează toate formele acestui timp, care, cum ştim, diferă una de alta nu numai prin aspectul lor pur morfologic, ci şi prin nuanţa semantică pe care o exprimă. Povestitorul nostru

este, în general, foarte scrupulos în mînuirea formelor de viitor în ce priveşte valoarea lor semantico-stilistică. Astfel forma aşa-zicînd literară (*voi* + infinitivul) are un sens oarecum neutral, fără luare de atitudine din partea vorbitorului, adică fără nici o nuanţă modală. Celelalte două, anume *am* + conjunctivul şi *oi* + infinitivul, exprimă una siguranţă, cealaltă îndoială. Iată cîteva exemple: „Mă bucur şi eu că-i tocmai în dricul iarmarocului şi poate mi-a pica ceva şi cînd oiu veni înapoi. Numai aş vrè să ştiu, cînd avem să pornim"; „Şi ea, din pricina aceasta are să moară, cînd a muri [...]"; „— Vai de mine, moş Nichifor, avem să înnoptăm în pădure!"; „[...] tot aşa să faci şi tu cu capul babei de păretele cel despre apus; ş-apoi ce i-oiu mai face şi eu, veţi vedè voi"; „Acolo vom poposi puţin, oiu clătări plosca bine ş-oiu umplè-o cu apă proaspătă, ca să avem la drum, căci mai încolo nu prea sînt fîntîni, şi, din partea apei, mi se pare că i-om duce dorul"; „— Îmbracă-te iute în pielea cea de urs, care o ai de la tată-tu, apucă pe ici tot înainte şi, cum îi ajunge în răscrucile drumului, ai să şi dai de Grădina Ursului".

Caracterul popular al limbii lui Creangă se manifestă şi în folosirea unui anumit v o c a b u l a r. Nu mă refer în mod special la cuvintele mai mult ori mai puţin regionale, care contribuie şi ele, în largă măsură, la realizarea acestui aspect caracteristic al limbii lui. Am în vedere mai cu seamă elementele lexicale pe care le-aş putea numi expresive, în sensul că, aproape independent de semnificaţia lor propriu-zisă, ele creează o ambianţă „populară" de nuanţă ţărănească, prin faptul că constituie o particularitate a vorbirii oamenilor de la ţară. Apariţia lor în opera lui Creangă nu se datoreşte unei anumite intenţii de ordin estetic, ci este impusă de conţinut cum am afirmat în mai multe rînduri de-a lungul acestui studiu. Şi dacă, în ciuda absenţei unei preocupări deliberate, povestitorul nostru a realizat totuşi o creaţie artistică de primul rang, explicaţia trebuie căutată în talentul lui cu adevărat excepţional.

Iată o listă, mai degrabă săracă, de asemenea cuvinte: *anapoda*; *avon*; *balcîz*; *bazaconie*; *băbătie*; *bădădăi*; *bărăni*; *bechiu*; *bezmetic*; *bicisnic*; *bîhlit*; *bleşti*; *bobletic*;

bobote; bodrogăni; bolborosi; bongoase; boscorodi; buchisi; budihace; buh; bulhac; burzului; buşi; catrafuse; cărăbăni; cărpănos; chelfăneală; chiolhănos; chiurluit; cihăi; cioarsă; ciondăni; cîrnosi; clăpăug; cobăit; coclauri; corhană; cotarlă; cotrobăi; crîmpoţi; dăbălăzat; dihanie; dîrdîi; dobzăla; dondăni; drughineaţă; durdură; duşcă; farfasit; feleştioc; fîrnîit; flocăi; găbui; găvozdit; ghibirdic; ghigosi; ghijoagă; gîgîlici; glagore; gligan; hapsîn; hălădui; hîrcă; hîrjoană; hîtru; hleab; hlizi; hoanghină; hojmalău; horhăi; hrentui; hurtă; huzuri; izbelişte; îmbălora; închiorchioşat; ţitie; jivină; jnăpăi; lălîiu; leoarbă; linchi; linciuri; lipcă; mahorcă; mătăhăi; mătrăşi; melian; migăi; mocni; mocoşi; mandralău; năboi; năcăfale; ogîrjit; onanie; oploşi; otînji; paièle; paşli; pălălăi; pătăranie; pidosnic; pîclişit; poară; pocinog; pogan; poghibală; pojijie; potaie; prăpădenie; probozi; proclet; prujituri; răbui; răcădui; roboti; scăfîrlie; sclipui; scofală; scroambe; sfîrcăi; stroh; stropşi; şotie; şovîlcăi; şparli; şterpeli; şugubăţ; şupuri; tapangele; tăbîrci; tălpăşiţa; tearfă; tigoare; tihăraie; tiva; tîrsoagă; tolocăni; tologi; zăhăi; zăpsi; zărghit; zbănţui; zghihui; zgîtie.

Discuţia făcută în paginile precedente a dovedit, sper, că, limba lui Creangă are caracter popular, iar nu regional, cum au afirmat, direct sau indirect, diverşi cercetători ai operei marelui nostru povestitor. Este drept că o bună parte a materialului lingvistic folosit de el aparţine graiului moldovenesc, a cărui arie depăşeşte, de altfel, graniţele Moldovei, dar alături de acest material există altul, mult mai bogat, cunoscut, în grade diferite, tuturor graiurilor româneşti, aşadar limbii întregului nostru popor.

Esenţial pentru punctul meu de vedere este însă altceva. Indiferent dacă diversele particularităţi fonetice şi lexicale pe care le găsim în opera lui Creangă aparţin uneia sau alteia dintre varietăţile teritoriale ale limbii româneşti, ceea ce interesează în gradul cel mai înalt, căci reprezintă marea noutate adusă de autorul *Amintirilor* şi *Poveştilor*

în literatura noastră, este folosirea vorbirii autentic populare, cu un succes unic prin strălucirea lui, în zugrăvirea unui mediu tot atît de veridic ca şi limba însăşi. Cu mijloace lingvistice simple şi, cantitativ vorbind, relativ sărace, la fel cu conţinutul operei sale, Creangă a izbutit să egaleze pe cei doi mari artişti ai cuvîntului românesc, contemporani cu dînsul, care sînt Eminescu şi Caragiale. În aceasta văd eu măreţia cu adevărat unică a creaţiei lui artistice, monument nepieritor închinat limbii noastre populare. Unicitatea ei este dovedită şi de faptul că Creangă n-a găsit, şi nici nu putea să găsească, imitatori semnificativi.

A apărut pentru prima oară în *Contribuţii la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, vol. I, 1956, pp. 137—170. Reprodus după *Studii de istoria limbii române literare. Secolul XIX*, Editura pentru literatură, 1969, vol. II, pp. 352—399.

ȘTEFAN MUNTEANU

EXPRESIA ARTISTICĂ A LIMBII POPULARE ÎN OPERA LUI ION CREANGĂ

Vorbind despre caracterul popular al limbii lui Creangă, acad. Iorgu Iordan aduce ca argument principal în sprijinul acestei aprecieri faptul că o bună parte din lexicul „regional" al scriitorului aparține în realitate limbii întregului popor și poate fi înțeles deci fără prea multe dificultăți și în alte părți ale țării, nu numai în Moldova de nord, locul de baștină al prozatorului [1]. Caracterul popular al limbii scriitorului, opus limbii culte, nu se reduce însă numai la lexic, ci poate fi extins, cum arată acad. Iorgu Iordan în continuarea aceluiași studiu, la fonetismul, gramatica și stilul lui Creangă.

Toate aceste mijloace puse în valoare de un mare artist creează acel farmec al spontaneității și autenticității care întîmpină pe cititor de la primele pagini ale scrierilor prozatorului. La realizarea acestei trăsături fundamentale a stilului scriitorului își dau contribuția o serie de procedee, dintre care vom aminti pentru început folosirea largă a sinonimelor regionale și populare.

În ce măsură recurge Creangă la cuvîntul apt să exprime nuanțat ideile cu ajutorul sinonimelor care dau varietate și culoare expresiei, fără a-i afecta naturalețea, se poate

---

[1] Acad. Iorgu Iordan, *Limba lui Creangă*, în *Contribuții la istoria limbii române literare în sec. XIX-lea*, I, 1956, pp. 139—140.

vedea din compararea exemplelor de mai jos. Viitorii catiheţi de la Fălticeni învaţă gramatica :

„Unii *dondăneau* ca nebunii, pînă-i apuca ameţeala ; alţii *o duceau numai într-un muget*, cetind pînă le pierea vederea ; la unii *le umblau buzele* parcă erau cuprinşi de pedepsie"... În altă parte e vorba de o vrăjitoare : „Stăpîna acestei slujnice era *viespea care a nălbit pe dracul*, îngrijitoarea de la palatul lui Făt-Frumos : *o vrăjitoare* straşnică care închega apa şi care ştia toate drăciile de pe lume. Dar numai un lucru nu ştia *hîrca :* gîndul omului. *Talpa iadului*, cum aude despre această minunăţie trimite slujnica degrabă să-i cheme femeia cea străină la palat".

Pentru aceeaşi denumire de vrăjitoare se folosesc, în primele două pagini care urmează după cea din care face parte fragmentul citat acum, sinonimele, *ştirba-baba-cloanţa, tălpoiul, băboiul, pohoaţa* (de babă), *băborniţa, hoanghina* [1].

Transcriem și un număr de exemple — sinonime figurate și frazeologice — aparţinînd verbelor *a bate* și *a fugi*, fără intenţia de a epuiza numărul lor :

1) *a bate, a da o bătaie, a lua la bătaie, a arde* (cîte un sfînt Nicolae), *a mînca papara, a mîngîia, a săcela, a croi, a buși, a coși* (în bătaie), *a jnăpăi, a da cîteva tapangele* (la spinare), *a lua pielea și ciolanele, a învăţa, a trage o chelfăneală, a lua la depănat, a scărpina, a snopi, a otînji, a cinătui, a dezmierda, a da un pui de bate, a trage un frecuș* etc.

2) *a fugi, a o lua la sănătoasa, tiva (la mama), a se face nevăzut, a pîrli-o* (de fugă), *a se duce tot într-o fugă, a șparli-o, a o rupe de fugă, a-și pierde urma, a-și lua rămas bun de la călcîie, a-și lua tălpășiţa, pe ici ţi-i drumul, după dînsul — Gavrile* etc.

Aceste sinonime nu sînt identice din punctul de vedere al modului lor de formare : unele sînt locuţiuni verbale, *a da o bătaie, a lua la bătaie*, altele sînt întrebuinţate într-un sens propriu, fiind formaţii onomatopeice : *a buși, a*

---

[1] Vezi și Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Ion Creangă*, E.P.L., 1963, p. 66, unde autoarea discută sinonimele din această categorie sub aspectul valorii lor artistice.

jnăpăi; altele, mai numeroase, sînt sinonime figurate: *a croi, a coşi, a snopi, a dezmierda, a mîngîia* sau expresii idiomatice cu sens figurat: *a mînca papara, a lua la depănat, a trage un frecuş*. Valoarea lor stilistică sporeşte pe măsură ce creşte caracterul lor „impropriu" sau figurat cu care sînt întrebuinţate în opoziţie cu verbul obişnuit, care denumeşte acţiunea doar ca noţiune. Sporul de expresivitate se înscrie pe o linie ascendentă care porneşte de la verbul simplu şi locuţiunea verbală pentru a culmina cu expresia idiomatică concretă şi plastică.

Luate izolat, elementele lexicale împrumutate din vorbirea regională şi populară sînt simţite în limba noastră ca avînd un sunet aspru şi sec [1] ca zgomotul pe care-l fac vreascurile rupte: *cioarsă, cîrnosi, crîmpoţi, drughineaţă, hîrjoană, închiorchioşat, prujituri, ogîrjit, scroambe, tîrsoagă* etc.; altele sună înfundat: *bîhlit, buşi, buh, cioşmoli, cotrobăi, durdură, fîrnîit, ghigosi, tăbîrci, zăpsi* etc.; sau plescăite: *bătelişte, bleşti, izbelişte, leoarbă, ştioalnă, tearfă* etc.

Datorită marilor însuşiri expresive, sensul unor astfel de cuvinte se poate deduce din context: făceau un *calamandros* înseamnă „făceau zarvă", *a vorbi în dodii* este o expresie echivalentă cu „a vorbi aiurea"; eram *un ghibirdic* „trebuie "să însemne „eram un prichindel"; *a crîmpoţi* este sinonim cu „a sfărîma" etc.

În felul acesta se realizează acel pitoresc lexical, atît de specific limbii lui Creangă, ca urmare a valorificării stilistice de către un mare artist a virtuţilor expresive specifice limbii naţionale.

Alteori, cuvintele sînt folosite ca un fel de acompaniament stilistic, fără conţinut semantic definit. Protestul lui moş Vasile cînd fiul său îi atrage atenţia asupra pronunţării corecte a cuvîntului *catihet*, pe care cel dintîi îl rosteşte „mecet", este redat în termenii următori: „Na, na, na, Măria ta! parcă astă grijă am eu acum?... Vorba ceea: Nu-i Tanda, şi-i Manda; nu-i tei-belei, ci belei-tei,... de curmei. Şi ce mai atîta încunjur?... Mecet, berechet,

[1] Pentru acest aspect al lexicului cf. şi Vladimir Streinu, *Clasicii noştri (Ion Creangă)*, Bucureşti, 1943, p. 201.

pleşcan, cum s-ar fi chemînd, Ioane, ştiu că ne jupeşte bine...".

Expresiile rimate se justifică doar prin funcţia lor stilistică, de sugerare a unei anumite stări afective şi nu prin aceea de comunicare pe cale noţională a unor idei. Substratul afectiv al acestui şir de formule „versificate", şi anume ironia zeflemitoare cu care tatăl reacţionează la obiecţia fiului, se traduce prin procedee gata făcute, puse la îndemînă de expresia idiomatică. Este inutil să adăugăm că ele se sustrag de la analiza semantică şi gramaticală, întrucît nu sînt părţi ale unui enunţ fundamentat pe relaţiile obişnuite în comunicarea lingvistică obiectivă. Dar ceea ce se pierde în aceste fraze din punctul de vedere al conţinutului lor semantic şi al raporturilor gramaticale este compensat prin efectele de ordin stilistic care creează o atmosferă şi alcătuiesc una din sursele verbale ale umorului la Creangă. Asemenea *prisosuri lexicale* fac dovada modului în care povestitorul experimentează cu adevărată voluptate verbală cuvintele (G. Călinescu) complăcîndu-se nu o dată în *răsfăţuri ritmice*, ca să folosim sugestiva caracterizare a lui Vladimir Streinu. E un joc amuzant de cuvinte în care scriitorul întîrzie cu satisfacţie de cîte ori are prilejul, iar acest prilej i se oferă de cîte ori şi-l doreşte.

Ne găsim aici în faţa unui fenomen interesant în legătură cu ceea ce se numeşte de obicei expresivitatea limbajului. Într-un articol mai vechi intitulat *Limba lui Creangă* (*Viaţa românească*, nr. 11/1934) Iorgu Iordan observa că în opera literară cuvîntul îndeplineşte în primul rînd funcţia de *a sugera*, iar acest scop este atins cu ajutorul termenilor expresivi. „Cuvintele şi construcţiile rare, deci într-o măsură oarecare necunoscute — remarca autorul citat — împlinesc mult mai bine această condiţie decît cele des întrebuinţate. Căci expresivitatea este în funcţie şi de raritate. Materialul lingvistic popular prezintă tocmai acest mare avantaj pentru aproape unanimitatea cititorilor, oameni mai mult ori mai puţin culţi, adică străini de viaţa şi limba ţărănească" (p. 73).

În această situație se găsesc și numeroasele elemente lexicale expresive — cuvinte și locuțiuni — la care recurge povestitorul moldovean sporind și pe această cale farmecul narațiunii.

Examinarea materialului lexical prezentat pînă aici ne îndreptățește să reamintim observația acad. G. Călinescu, după care „Nu este deloc dovedit că limba lui Creangă e «*frumoasă*»[1]. Cuvinte ca :*balcîz, budihace, ghijoacă, hojmalău, mocoși, pîclișit, sfîrloage, zăhăi* și atîtea altele din această categorie ar contrazice opinia că limba scriitorului este frumoasă „în sine". Există în adevăr în *Amintirile* lui Creangă unele pagini care produc o impresie aparte, de compoziție studiată și de limbă „literară" în raport cu ceea ce ne oferă arta sa de povestitor și limba sa obișnuită. Un asemenea exemplu se poate spicui din partea a doua a *Amintirilor* și anume din fragmentul în care autorul evocă chipul mamei sale, lăsîndu-se furat de un sentiment de înduioșare în fața icoanelor trecute ale copilăriei. Pasajul la care ne referim cuprinde un fel de meditație făcută în stilul povestitorului și diferită de tonul general al narațiunii din *Amintiri*. Reproducem o parte din el :

„Dar vremea trecea cu amăgele și eu creșteam pe nesimțite ; și tot alte gînduri îmi zburau prin cap și alte plăceri mi se deșteptau în suflet ; și în loc de înțelepciune, mă făceam tot mai neastîmpărat și dorul meu era acum nemărginit ; căci sprințar și înșelător este gîndul omului, pe ale căruia aripi te poartă dorul necontenit și nu te lasă în pace, pînă ce intri în mormînt !"

Să alăturăm aici cîteva fragmente în care personajele sînt lăsate — așa-zicînd — să vorbească singure, adică după firea lor și potrivit cu împrejurările în care sînt puse. Împăratul se adresează fiului celui mijlociu, după încercarea neizbutită a acestuia de a birui primul obstacol care-i ieșise în cale :

„— Ce mînca văd eu bine că ai ; despre asta nu e vorba, fătul meu — zise craiul posomorît — dar ia spu-

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, 1941, p. 423.

neți-mi, rușinea unde-o puneți? Din trei feciori cîți are tata nici unul să nu fie bun de nimica? Apoi drept să vă spun că atunci degeaba mai stricați mîncarea, dragii mei... Să îmblați numai așa frunza frăsinelului toată viața voastră și să vă lăudați că sînteți feciori de crai, asta nu miroasă a nas de om... Cum văd eu, frate-meu se poate culca pe o ureche din partea voastră; la sfîntul așteaptă s-a împlini dorința lui. Halal de nepoți ce are! Vorba ceea:

La plăcinte
Înainte
Și la război
Înapoi!"

Dumnezeu îl avertizează pe Ivan Turbincă, la poarta raiului, că i-o sosit și lui ceasul:

„— Ei, Ivane, destul de-acum; ți-ai trăit traiul și ți-ai mîncat mălaiul. De milostiv, milostiv ești; de bun la inimă, bun ai fost, nu-i vorbă. Dar de la o vreme încoace, cam de pe cînd ți-am blagoslovit turbinca aceasta, te-ai făcut prea nu știu cum. Cu dracii de la boierul cela ai făcut hara-para. La iad ai tras un guleai, de ți s-a dus vestea ca de popă tuns. Cu moartea te-am lăsat pînă acum de ți-ai făcut mendrele cum ai vrut, n-ai ce zice. Dar toate-s pînă la o vreme, fătul meu."

Ivan se gîndește la viața lui de pînă acum:

„— Mă rog, ia să stau și să-mi fac socoteala, cu ce m-am ales eu, cît am trăit pe lumea asta, zise Ivan în gîndul său. În oaste am fost numai de zbucium: hăis haram, cea haram! De atunci încoace am umblat ia așa, teleleu, Tănasă. M-am dus la rai, de la rai la iad, și de la iad iar la rai. Și tocmai acum la adică, n-am nici o mîngîiere. Rai mi-a trebuit mie la vremea asta? Ia așa pățești dacă te strici cu dracu'. Aici la sărăcăciosul ist de rai, vorba ceea: falå goală, traistă ușoară; șezi cu banii în pungă și duci dorul la toate cele. Mai mare pedeapsă decît asta nici că se mai poate!...".

În ce constă deosebirea dintre mijloacele de expresie ale primului context transcris mai sus și cele din ultimele? Pe de o parte, mai multă sobrietate și puritate lexicală, exprimare sentențioasă și un anumit ritm amplu al frazelor care curg disciplinate și strunite de rigorile compoziției literare. Pe de altă parte, crîmpeie de dialoguri sau monologuri în care un loc esențial îl dețin expresiile idiomatice și zicătorile, de fapt tot o formă a exprimării sentențioase, dar de factură populară și atribuite unor personaje care prin vorbirea lor se definesc mai mult pe ele însele decît situațiile pe care le creează. Dar dacă în primul exemplu, între intenția artistică a povestitorului și modul de receptare a cititorului există concordanță, măcar teoretică, întrucît atmosfera de duioșie și melancolie se transmite și acestuia din urmă, chiar dacă la o scară mai redusă, nu același lucru ne întîmpină în celelalte exemple. Nu trebuie confundată deci impresia stilistică a cititorului, care înregistrează efectele unor astfel de dialoguri cu un sentiment de destindere și de umor, cu ceea ce se cuvine să presupunem că alcătuiește substratul psihologic al contextelor de acest gen. Căci și împăratul și celelalte personaje care vorbesc ca în fragmentele citate se găsesc în împrejurări pentru ele grave sau cel puțin deosebite. Acesta este doar punctul de plecare al comunicării, nu și acela al sosirii ei, adică al receptării și al reacției din partea cititorului sau al ascultătorului.

Funcția estetică a limbii nu constă în astfel de cazuri în gradul de frumusețe a elementelor ei luate în parte, ci în arta povestitorului de a face din observația modalității de vorbire a personajelor un criteriu al autenticității lor și prin aceasta al adevărului artistic.[1] În acest sens, paginile de meditație lirică (și de analiză psiholo-

---

[1] Cf. G. Călinescu, *Viața lui Creangă*, București, 1938, p. 322: „Stilul lui Creangă și al lui Caragiale, departe de a fi o sforțare caligrafică, nu e decît o observațiune." „Limba lui Caragiale nu are în sine valoare estetică, ci este numai o modalitate de reprezentare. Același fenomen se petrece în opera lui Creangă, în bună parte dialogică" (*ibidem*, p. 288).

gică, cum vom căuta să arătăm în cele ce urmează), adică cele „scrise“ sau „compuse“ de povestitor nu-l reprezintă pe Creangă din dialoguri [1], deoarece terenul meditației și al analizei se situează în afara mijloacelor artistice dobîndite de el printr-o asimilare vastă și unică și printr-o utilizare artistică proprie, cu adevărat excepțională, a materialului verbal popular și folcloric.

Arta lui Creangă nu poate fi redusă însă la capacitatea prozatorului de a înregistra cu fidelitate graiul popular transformat de el într-un instrument perfect al narațiunii. O astfel de încercare ar fi produs impresia de compunere convențională și de artificiu stilistic. Lui Creangă „îi place“ să-și *asculte* personajele vorbind potrivit cu impulsurile și acțiunile lor. Aceste imbolduri și acțiuni definesc mai degrabă un temperament și se manifestă verbal, adică se înfățișează prin dialog sau monolog. Folosit ca modalitate preferată de compoziție, dialogul absoarbe deseori în întregime psihologia personajului : autorului nu-i rămîne decît să introducă eroii în scenă și să le supravegheze ieșirile.

De aceea comentariului i se rezervă un loc limitat nu rareori la cîteva expresii idiomatice, zicători, proverbe, exclamații sau interogații. Dar chiar personajelor înseși le sînt mai la îndemînă aceste mijloace atunci cînd vor să exprime stări sufletești sau idei mai complexe și în general abstracții, pentru denumirea cărora limba populară posedă un număr limitat de termeni [2]. Ele îndeplinesc rolul figurilor de stil, adică al imaginilor din limba scrisă [3] și sporesc prin aceasta expresivitatea stilului.

Să adăugăm că expresia idiomatică îndeplinește ca și în vorbirea populară, dar într-o măsură mult mai mare, funcția de caracterizare concretă a unui fapt, prin notarea efectelor sensibile „materiale“, trezite de sensul

---

[1] În legătură cu raritatea frazelor scrise la Creangă, vezi Vladimir Streinu, *op. cit.*, p. 297.

[2] Vezi Jean Boutière, *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă*, Paris, 1930, p. 156.

[3] Acad. Iorgu Iordan, studiul citat din *Contribuții*... I, p. 153.

propriu al unor asemenea grupuri sintactice. Ca şi vorbitorului popular, lui Creangă îi este de ajuns o astfel de expresie în locul unui determinant abstract. De aceea determinantul — adjectiv sau adverb — se dezvoltă aparent într-o parte de propoziţie sau într-o propoziţie care se alătură comunicării principale. Din exemplele extrem de numeroase de acest gen pe care le oferă limba povestitorului amintim doar cîteva :

1. Expresii idiomatice legate (care fac corp comun cu determinatul) : „Cînd am auzit noi una ca asta am început a plînge *cu zece rînduri de lacrămi* şi a ne ruga *de toţi Dumnezeii* să nu ne sluţească" ; „Sărace, sărace, *nu eşti nici de zama ouălor*" ; „*Mort, copt,* trebuie să te iau cu mine" ; „Pentru babă fata moşneagului era *piatră de moară* în casă, iar fata ei *busuioc de pus la icoane*".

2. Expresii idiomatice alcătuite din propoziţii îndeplinind rolul formal de părţi sintactice subordonate : „Smărăndiţa... plîngea ca o mireasă, *de sărea cămeşa de pe dînsa*" ; „Şi unde nu-ncep a fugi *de-mi scăpărau picioarele*" ; „Oşlobanu — prost, prost, dar *să nu-l atingă cineva cu cît e negru sub unghie...*" ; „Dumneavoastră, cinstiţi oaspeţi, se vede că *paşteţi boboci,* de nu pricepeţi al cui fapt e acesta" ; „omul nostru era un om din aceia căruia *îi mîncau cînii din traistă*" etc.

În toate exemplele de mai sus, expresia idiomatică fie că se exprimă printr-o parte de propoziţie, fie printr-o propoziţie, ţine locul unui epitet, deci al unui procedeu stilistic de caracterizare individuală a obiectului sau acţiunii : am început a plînge *tare,* a ne ruga *stăruitor ;* nu eşti *în stare de nimic ;* dumneavoastră, cinstiţi oaspeţi, *sînteţi naivi ;* omul nostru *era leneş* etc. Superioritatea stilistică a procedeului de factură populară folosit de scriitor este evidentă, în comparaţie cu epitetul general şi abstract. Avem a face în toate cazurile discutate cu grupuri sintactice sau propoziţii cu valoare metaforică, dintre care cele mai multe au caracterul unor formule hiperbolice. Ele contribuie la amplificarea dimensiunilor obiectului sau acţiunii înfăţişate şi la concretizarea ideii,

prin asociațiile care se stabilesc cu presupusele efecte ale acțiunii. De fiecare dată ideea se particularizează într-un fapt perceput intuitiv și plastic cu ajutorul imaginilor care se substituie expresiei comune. Cu alte cuvinte, ideea propoziției ia forma unor reprezentări extrem de sugestive și dramatice a evocării faptelor la Creangă, deși scriitorul nu recurge decît cu totul întîmplător la figuri de stil originale. Impresia artistică se constituie din sentimentul cititorului că se găsește în mijlocul unor oameni care îi vorbesc prin amănuntele sensibile ale firii lor și în mijlocul unor acțiuni care îl invită să ia parte la desfășurarea lor.

Atunci cînd nu găsește o expresie idiomatică cu valoare metaforică, scriitorul preferă una generală, ca și în limba populară, ca de pildă: „aproape de Buna Vestire, unde nu dă o căldură *ca aceea*"; „Îmi trăgea un pui de răbuială *ca aceea* pe la bot"; „venea iarmarocul de la Folticeni care acela *este ce este*"; „te-ai făcut *prea nu știu cum*" etc.

Expresia este de data aceasta vagă, abstractă, dar scriitorul o preferă în locul unui adjectiv sau adverb la superlativ. Și în acest caz comunicarea dobîndește accente stilistice proprii, datorită caracterului ei difuz, estompat: imaginația cititorului este solicitată să umple golul și să întregească notele particulare ale faptului abia sugerat.

Cît de puțină înclinare dovedește Creangă în folosirea unor mijloace personale de caracterizare prin epitete, în afara celor desprinse din întinsa lui informație orală, se poate vedea din pasajul de mai jos. Povestitorul descrie frumusețea fetei împăratului Roș și dragostea ce se înfiripă în sufletul lui Harap-Alb și al fetei în drumul lor spre palatul lui Verde-împărat:

„Căci [fata] era boboc de trandafir din luna mai, scăldat în roua dimineții, dezmierdat de cele întîi raze ale soarelui, legănat de adierea vîntului și neatins de ochii fluturilor. Sau, cum s-ar mai zice la noi în țărănește, era frumoasă de mama focului; la soare te puteai uita, iar

la dînsa ba. Și de aceea Harap-Alb o prăpădea din ochi, de dragă ce-i era. Nu-i vorbă, și ea fura cu ochii, din cînd în cînd pe Harap-Alb, și în inima ei parcă se petrecea nu știu ce... poate vreun dor ascuns, care nu-i venea a-l spune. Vorba cîntecului :

Fugi de-acolo, vină-ncoace !
Șezi binișor, nu-mi da pace !

sau mai știu eu cum să zic ca să nu greșesc ?"

Nu e greu să recunoaștem că metaforele care vor să înfățișeze gingășia și farmecul fetei sînt căutate și oarecum silnice. Impresia de firesc și autenticitate ne întîmpină din nou începînd cu ceea ce urmează după propoziția „sau cum s-ar zice la noi în țărănește...", ca și cum povestitorul însuși ar avea sentimentul că portretul schițat de el trebuie întregit cu unele note care-i lipseau și pe care i le oferă expresia populară, altminteri stereotipă în stilul basmelor, dar suficientă totuși și devenită la locul ei sub pana povestitorului. Și tot astfel în continuarea aceluiași pasaj, unde autorul crede necesar să recurgă la ceea ce s-ar putea numi analiza sufletească a personajului : „și în inima ei parcă se petrecea nu știu ce, poate vreun dor ascuns..." Dar încercarea este repede curmată, căci ideea este ilustrată cu ajutorul zicerilor rimate, pentru a se încheia cu o formulă interogativă, simulînd ca și în vorbirea populară, de unde este luată, îndoiala cu privire la posibilitățile de apreciere reală a unor astfel de însușiri : „sau mai știu eu cum să zic ca să nu greșesc ?"

Evitarea termenului abstract are consecințe stilistice importante pentru arta scriitorului care ne-a lăsat puține pagini de analiză psihologică. Povestitorul înregistrează stările sufletești ale personajelor sale condensînd întregul comentariu psihologic în cîte o exclamație sau o interogație, fără intenția de a stărui prea mult asupra unor astfel de situații : *„Măi ! s-a trecut de șagă, zic eu în gîndul meu ; încă nu m-a gătit de ascultat și cîte*

au să mai fie! Ei, ei! acu-i acu; Ce-a fi aceea, ducă-se pe pustii! Se vede că mi s-a apropiat funia la par. Cine ştie ce mi s-a întîmplat! D-apoi ruşinea mea unde-o pui? Ei, ei! acum ce-i de făcut? Ea văzîndu-se aşa de nenorocită şi horopsită, ce să facă şi încotro s-apuce?" etc. etc. E, cu alte cuvinte, un fel de trecere cu paşi grăbiţi peste ceea ce ar putea părea altor scriitori că este fundamental pentru evenimentele sufleteşti ale vieţii personajului.

A rezuma observaţia psihologică la asemenea notaţii împrumutate din stilul oral înseamnă a nu fi preocupat de reacţiile sufleteşti mai adînci ale personajului, ci de gesturile lui incluse în astfel de formule, produse ale spontaneităţii. Mijloacele oferite în această privinţă de materialul popular, cu deosebire de expresia idiomatică, răspund scopului pe care şi-l propune povestitorul.

Aceeaşi necesitate de a înlocui termenii abstracţi ceruţi de unele generalizări dictează şi întrebuinţarea pe scară largă a zicătorilor şi proverbelor. Deosebirea dintre ele constă, după acad. Iorgu Iordan, că în proverbe expresia este mai directă, deci mai puţin sau deloc figurată, în comparaţie cu zicătorile şi expresiile idiomatice [1]. Deşi produse ale reflecţiei, în cazul zicătorilor imaginaţia deţine un rol mai important decît în proverbe, unde observaţia este concentrată şi generalizată într-o formă aforistică mai abstractă. Totuşi această distincţie este relativă, în sensul că uneori zicătorile se pot confunda cu proverbele [2]. Notăm cîteva exemple din marele număr ce s-ar putea cita în această ordine de idei din paginile lui Creangă:

1. Zicători: *Tot bogatul minteos şi tînărul frumos; Capul de-ar fi sănătos, că belele curg gîrlă; Găsise un sat fără cîini şi se plimba fără băţ; Unde-i cetatea mai tare, acolo bate dracul război mai puternic; Dacă e copil să se joace, dacă-i cal să tragă şi dacă-i popă să ce-*

---

[1] Acad. Iorgu Iordan, studiul citat din *Contribuţii*... I, p. 155.
[2] Cf. *idem*, loc. cit.

tească ; Lasă-l măi ! L-aş lăsa eu, dar vezi că nu mă lasă el pe mine !

2. Proverbe : *Rău cu rău, dar e mai rău făr'de rău ; Paza bună trece primejdia rea ; Omul sfinţeşte locul ; Tot păţitu-i priceput* etc.

Funcţie stilistică asemănătoare îndeplinesc şi comparaţiile luate toate sau aproape toate din limba populară şi familiară. Termenul cu care se compară are un caracter concret şi face parte din universul obişnuit al ţăranului : „Ia auzi-l-ai : *parcă-i o moară hodorogită*" ; „Unii cîntau la psaltichie, colea, cu ifos (...) pînă răguşeau *ca magarii*" ; „Însă, fie vorba între noi, nu ni-era a învăţa, *cum nu-i e cînelui a linge sare*" ; „Umblau dracii în toate părţile iute *ca prisnelul*" etc.

Se vede din aceste cîteva exemple că astfel de comparaţii sînt alcătuite dintr-un grup sintactic mai mult sau mai puţin dezvoltat sau dintr-o propoziţie. Important e că cea de-a doua parte cuprinde de fiecare dată un termen comun, dar expresiv, prin care întreaga frază capătă un relief stilistic deosebit. Alături de dialog, marele număr de expresii idiomatice, zicători, proverbe şi comparaţii, formate din cuvinte desemnînd obiecte materiale sau acţiuni, contribuie la crearea acelei atmosfere dramatice, de mişcare şi tensiune, care face din întîmplările *Amintirilor* şi din peripeţiile *Poveştilor* un univers concret, prezent mereu sub forma unei actualităţi scenice.

Este interesant să menţionăm faptul că această particularitate a stilului lui Creangă îşi găseşte reflexul în structura lexicală a limbii scriitorului. În legătură cu acest aspect din urmă al lexicului povestitorului, constatări foarte instructive a făcut N. Corlăteanu în articolul *Problema studierii substantivelor din Poveştile lui I. Creangă* publicat în *Limba română,* nr. 3/1959, p. 59—64. Statistica întocmită de autor îl duce la concluzia că în *Poveşti* (şi de bună seamă că şi în *Amintiri,* presupunem noi), dintre părţile de vorbire rolul precumpănitor îl deţin substantivele, urmate de verbe apoi de

adjective și în cele din urmă de adverbe. Pornind de la o remarcă a lui Tudor Vianu, după care „Ion Creangă trebuie să fie trecut în categoria maeștrilor portretului clasic“, care „se interesau în special de faptele, acțiunile eroului și erau mai puțin preocupați de calitățile fizice și psihologice ale acestui erou“ (*Probleme de stil și artă literară*, E.S.P.L.A., 1955, p. 73), N. Corlăteanu conchide pe bună dreptate că „Povestirea are la Creangă un obiect determinat, bine conturat și lipsa detaliilor decorative îl face pe cititor să nu se abată de la conținutul de bază al povestirii. Iată de ce autorul nostru recurge, în primul rînd, la substantive și verbe, pe cînd adjectivele joacă un rol cu totul neînsemnat. Într-o astfel de manieră de povestire, descrierile portretistice capătă o înfățișare caracterizată prin laconismul lor, dar prin aceasta ele nu devin inexpresive“ (p. 60).

Evitarea epitetului și în genere a determinantelor abstracte, despre care a fost vorba în cele spuse de noi mai înainte și înlocuirea lor cu expresii concrete, în alcătuirea cărora intră îndeosebi substantive și verbe, explică proporția în care sînt distribuite în limba scriitorului părțile de vorbire amintite.

Impresia stilistică deosebit de puternică pe care ne-o creează opera lui Creangă se explică și prin atitudinea cu care povestitorul însoțește faptele, adică prin felul în care el apreciază evenimentele și oamenii cu ajutorul mijloacelor lingvistice care atestă prezența sa subiectivă în desfășurarea narațiunii. Această atitudine stilistică se exprimă printr-o serie de procedee împrumutate din oralitatea populară. Uneori scriitorul recurge la propoziții și grupuri sintactice incidente care aparțin autorului, în sensul că nu fac parte din expunerea și aprecierea obiectivă a faptelor. Așa, de pildă, cînd relatează întîmplarea cu procitania, prozatorul strecoară această caracterizare făcută dascălului : „Într-o zi, prin luna mai, aproape de Moși, îndeamnă păcatul pe bădița Vasile tîntul, *că mai bine nu i-oi zice*, să puie pe unul Nic-al lui Costache să mă procitească...“ „Moșneagul fiind un gură-cască, *sau*

cum îţi vrea să-i ziceţi, se uita în coarnele ei (ale babei) şi ce-i spunea ea, sfînt era". „Şi cum i-o dau în mînă, *javra dracului* se face a o căuta de ou şi dezleagă atunci frumuşel aţa de la picior..."

Exemplele de acest fel indică limpede prezenţa subiectivă a povestitorului [1] cu stările afective de care e însoţit atunci cînd evocă faptele. Prin aceasta, se creează un alt plan al expunerii, paralel cu cel obiectiv sau tranzitiv, cum îl numeşte Tudor Vianu [2], iar autorul care participă direct şi intens la acţiunea povestirii este adus parcă sub privirea cititorului. Atitudinea stilistică a naratorului nu e aceeaşi în cele trei împrejurări amintite. În primul exemplu, propoziţia *că mai bine nu i-oi zice* introduce o explicaţie pe lîngă epitetul depreciativ : „bădiţa Vasile *tîntul*", avînd sensul „nu merită să-i spui decît aşa". În al doilea, fraza incidentă *sau cum îţi vrea să-i ziceţi* însoţeşte epitetul *gură-cască* şi este echivalentă cu „poţi să-i spui aşa sau oricum, că nu greşeşti". În ultimul exemplu, epitetul *javra dracului* este expresia spontană a indignării celui care, narînd, este stăpînit de aceeaşi stare sufletească de care era cuprins în momentul real al situaţiei evocate.

Alături de această categorie de fapte pot fi amintite şi altele, de natură sintactică, între care şi cele de tipul *o zgîtie de fată, un drăguţ de biciuşor, cîneriul de vornic, stropşitul de Ion*, nici *chioară de babă* nu mai da pe la biserică etc. [3]

---

[1] Vezi în această privinţă şi C. Ciopraga, *Expresivitatea lui Creangă*, în *Viaţa românească*, nr. 12, 1964, p. 87 şi urm.

[2] *Arta prozatorilor români*, Bucureşti, 1941, p. 15 şi urm. şi *Atitudinea stilistică*, în *Jurnal*, Bucureşti, 1961, pp. 200—207.

[3] Construcţia a fost discutată pe larg împreună cu alte fenomene de acest fel de J. Byck în *BL* V, 1937, p. 43 şi urm. şi de Iorgu Iordan în *Stilistica limbii române*, pp. 119—121. Pentru corespondenţele ei din alte limbi romanice, vezi Iorgu Iordan, *Introducere în lingvistica romanică* (curs litografiat), Bucureşti, 1957, pp. 670—671. Construcţia amintită a fost analizată mai demult sub aspectul ei romanic şi de lingvistul suedez Alf Iombard : *„Li fel d'anemis", „ce fripon de valet"*, Uppsala, 1931, iar de curînd ea a făcut obiectul unei comunicări cu titlul *Une cuerieuse construction sintaxique roumaine* prezentată de acelaşi lingvist la Conferinţa

Construcția obișnuită, în cazul cînd comunicarea ar fi exprimată fără nici un substrat emoțional, ar fi *un biciușor drăguț, Ion cel stropșit* etc. Dar datorită stării afective a vorbitorului, determinantul *(drăguț)* devine determinat, cu articol hotărît sau nehotărît și îndeplinește din punct de vedere stilistic rolul de regent, deoarece vorbitorul reține însușirea obiectului, considerată mai importantă decît obiectul în sine, prin care se materializează doar calitatea avută în vedere. Cu alte cuvinte, însușirea obiectului fiind socotită de vorbitor (povestitor) esențială pentru sensul comunicării, este împinsă pe primul plan al sintagmei. Această deplasare a locului obișnuit al epitetului și transformarea lui formală în determinat creează (prin inversiune topică) o discordanță gramaticală care duce la creșterea valorii expresive a construcției nou create, în conformitate cu atitudinea stilistică a vorbitorului.

Din cele spuse pînă acum s-au putut deduce, cel puțin indirect, unele din sursele lingvistice mai importante ale umorului în opera lui Creangă. Cuvîntul rar și sugestiv, expresia idiomatică pitorească, amplificările și prisosurile verbale, substratul afectiv prezent de fiecare dată în elementele comunicării sprijină scopurile artistice ale narațiunii și creează acel sentiment de eliberare și destindere, surîzătoare și stenică, cu care cititorul întîmpină peripețiile *Amintirilor* și ale *Poveștilor*.

Umorul se alimentează nu numai din aceste mijloace lexicale, frazeologice și stilistice, ci și din unele procedee folosite intenționat pentru a schimba raporturile logice dintre ideile frazelor. În astfel de cazuri, cea de a doua parte a construcției sintactice contrazice înțelesul celei sau al celor dintîi, păstrîndu-se doar aparența unor relații obișnuite, ca în exemplele : *„dar și sărac ca în anul acesta, ca în anul trecut și ca de cînd sînt niciodată n-am fost.*

---

națională de lingvistică românească, București, 7—13 octombrie 1964 și publicată sub titlul *Construcția sintactică „Arz-o focul de muiere"*, în SCL, XVI (1965), nr. 1, pp. 13—22. Substratul afectiv al acestei sintagme a fost semnalat de fapt încă de A. Philippide, în *Gramatica elementară a limbii române*, Iași, 1897, pp. 220—221.

Pîn-acum ţi-a fost mai greu, dar de-acum înainte tot aşa are să-ţi fie. Numai de nu i-ar muri mulţi înainte; să trăiască trei zile cu cea de alaltăieri. Călătorie sprîncenată, zise boierul; de rămîneai îmi erai ca un frate; iară de nu, îmi eşti ca doi. De n-aveţi ce mînca acolo, poftim la noi ca să postim cu toţii."

Avînd ca punct de plecare o idee a cărei continuare firească ar trebui să ducă în restul elementelor sintactice la dezvoltarea şi întregirea ei, fraza îşi modifică brusc sensul dînd naştere efectelor de surpriză şi ironie. E o formă de „amabilitate" exprimată perifrastic, una din modalităţile povestitorului de a se delecta pe seama înţelesului vorbelor. [1]

Umorul rezultă şi din împrejurările în care sînt puse personajele, împrejurări în care nu atît întîmplarea ca atare determină situaţiile comice, cît mai ales modul în care este surprinsă verbal conduita eroului. Dialogul dintre Nică şi moşul şugubăţ care se preface că tîrguieşte pupăza se desfăşoară în felul următor:

— „De vînzare ţi-e găinuşa ceea, măi băiete?

— De vînzare, moşule!

— Şi cît cei pe dînsa?

— Cît crezi şi dumneata că face!"

Şi după ce pretinsul cumpărător face scăpată pasărea, Nică îl apucă de suman, apostrofîndu-l şi avertizîndu-l:

„— Ce gîndeşti dumneata, moşule? Te joci cu marfa omului? Dacă nu ţ-a fost de cumpărat, la ce i-ai dat drumul? că nu scapi nici cu giunca asta de mine, înţeles-ai? Nu-ţi paie lucru de şagă".

Avem a face în acest fragment cu o modalitate fidelă de „înregistrare" a unui dialog plin de naturaleţe între doi negustori: dintre aceştia, vînzătorul îşi joacă cu seriozitate rolul, în vădit contrast cu vîrsta şi cu limbajul său obişnuit. Această afectare prin vorbire a comportării omului matur, adică „stilul" intervenţiei lui Nică, în care intră formulele auzite de el la oamenii mari şi în a căror situaţie se transpune, creează savoarea sce-

[1] Vezi şi Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit.*, pp. 177—178.

nei. Tot astfel în dialogul dintre Ipate şi Chirică, din *Povestea lui Stan Păţitul*.

„— Şi cum te cheamă pe tine?

— Tot Chirică mă cheamă.

— Măi parpalecule, nu cumva eşti botezat de sfîntul Chirică Şchiopul, care ţine dracii de păr?

— Nu-l ştiu pe-acela, dar Chirică mă cheamă.

— Apoi despre mine fie oricine ţ-a fi nănaş, dar ştiu c-a nimerit-o bine, de ţ-a pus numele Chirică, pentru că eşti un feli de vrăbioi închircit.

— Apoi dă bade, închircit, vrăbioi, cum mă vezi, aista sînt. Am văzut eu şi hoituri mari şi nici de-o lume. La treabă se vede omul ce poate. Las' să mă cheme cum m-a chema; ce ai dumneata de-acolo? — Da pe dumneata cum te cheamă?

— Tot Stan mă cheamă. Dar de la o boală ce-am avut, cînd eram mic, mi-au schimbat numele de Stan în Ipate, şi de-atunci am rămas cu două nume.

— D-apoi ai la ştiinţă, bade, că şi dumneata ai cîntec:

Ipate, care dă oca pe spate,
Şi face cu mîna.
Să-i mai aducă una.

— Dar ştii că m-ai plesnit în pălărie, măi Chirică? al dracului băiet! Parcă eşti cel de pe comoară măi, de ştii toate cele!"...

Chirică, personajul infernal, cîştigă simpatia viitorului său stăpîn — care-l privise la început cu vădită neîncredere —, datorită felului în care ştie să se înfăţişeze ca un om trecut prin viaţă şi care face apel la formele zicerilor populare sentenţioase ori spirituale pentru a-şi dovedi isteţimea, întocmai ca orice gospodar hîtru şi cu experienţă. Chirică triumfă, fiindcă de la primele vorbe ştie să joace bine rolul omului matur. (Să se observe frecvenţa, dacă nu chiar exhaustiva folosire în paginile acestei poveşti a expresiilor din limba populară şi familiară în care intră numele personajului infernal, dra-

cul.) Dar de data aceasta formulele au pentru cititori (și pentru Chirică) sensul lor propriu. Numai Ipate le dă întrebuințarea stilistică obișnuită din vorbirea de toate zilele. În felul acesta apare un plan aluziv al narațiunii, căci de fiecare dată cititorul are sentimentul că Ipate recurge la aceste expresii premeditat, deoarece a ghicit sau e pe cale de a ghici cu cine are a face în realitate...).

A defini arta lui Creangă numai prin aptitudinea povestitorului de a da întrebuințare în opera sa materialului celui mai tipic al limbii populare înseamnă a nu aduce decît o explicație parțială specificului creației sale. Limba populară este pentru Creangă un izvor și un mijloc al narațiunii și nu măsura întreagă a stilului său artistic. Nu e mai puțin adevărat însă că, întocmai ca și la Caragiale, eroii săi nu pot fi imaginați în afara modului lor de a se caracteriza și individualiza ei înșiși prin felul vorbirii lor. Aceasta ar fi posibil în alte cazuri, ca de pildă în paginile unor prozatori ca Delavrancea, Vlahuță sau Rebreanu, ca să dăm cîteva exemple doar de scriitori „populari" din punctul de vedere al materialului de limbă folosit în operele lor. Creangă valorifică întregul tezaur al limbii populare dintr-un trecut milenar, cu tot ce-a putut primi și păstra ea din experiența, simțirea și imaginația vorbitorului ei. „Poporul întreg a devenit artist individual în Creangă", observă T. Vianu. Limba lui Creangă este în acest sens produsul artistic al unei erudiții folclorice și orale fără egal în literatura noastră (G. Călinescu). Dar povestitorul de la Humulești rămîne un artist profund original prin ceea ce depășește în scrisul său simpla transcriere a graiului vorbit, pus de el la temelia unei opere care poartă sensul adevărului vieții și al valorilor artistice durabile.

M. Eminescu, I. Creangă. Studii. Timișoara, 1965, pp. 265—279.

G. I. TOHĂNEANU

ORALITATE ŞI RELIEF

Componenta stilistică fundamentală a prozei lui Creangă este, fără îndoială, o r a l i t a t e a[1]. Scriitorului îi sînt mai dragi vorbele rostite decît cuvintele scrise[2]. El nu rîvneşte decît la gloria modestă a p o v e s t i t o r u l u i şi în această calitate se prenumără, în planul ficţiunii, printre oaspeţii de la nunta lui Harap Alb : „Şi mai fost-au poftiţi încă : crai, crăiese şi-mpăraţi, oameni în samă băgaţi ş-un păcat de *povestariu*, fără bani în buzunariu". Ca alţi mari prozatori artişti[3] — ca Flaubert, bunăoară — Creangă se asculta povestind, şi numai după aceea aşternea cuvintele pe hîrtie. Aspectul s c r i s al naraţiunii reprezintă în ochii săi doar un mijloc — de altfel, destul de imperfect — pentru a-şi face, în sensul cel mai propriu al cuvîntului, a u z i t ă vocea, dincolo de existenţa sa fizică. Acestui scop suprem îi sînt subsumate cele mai multe dintre procedeele artei sale. Comunicarea cititorului cu marele humuleştean beneficiază, prin aceasta, de un spor de autenticitate, în stare să creeze, pe alocurea, iluzia unui colocviu intim, dincolo de vreme. Creangă scrie, aşadar, ca să fie a s c u l t a t, iar textul prozei sale are nevoie de suflarea caldă şi de mlădierile vii ale graiului, pentru ca să prindă strălucire şi să-şi dezvăluie pe deplin tîlcul.

În lipsa inflexiunilor vocii şi a celorlalte disponibilităţi ale viului grai, Creangă se mulţumeşte să le sugereze printr-o serie de procedee g r a f i c e, de pildă prin

distribuția atentă a „punctelor de suspensie", marcînd discontinuitatea vorbirii, variațiile de durată ale sunetelor[4], un anumit debit precum și alți indici ai diferitelor stări emoționale.

Nora cea mare, „robace și supusă" față de soacră-sa, și de asemenea cea mijlocie sînt pline de temeri față de inițiativele vizînd emanciparea, preconizate de cumnata lor. Replica se alcătuiește treptat, țesută, la început, din șovăieli și împleticiri :

„— *Apoi dar... dă !* [...] fă cum știi ; numai să nu ne bagi în belea" (S, 11)[5].

Sastisită de „șotiile" lui Ivan, care, prefăcîndu-se că nu știe cum trebuie să se așeze în „raclă", cîștiga clipe prețioase, Moartea își pierde, pînă la urmă, răbdarea :

„— A [...] *ra* [...] *ca' de mine și de mine !* Dar nici atîta lucru nu știi ? Se vede că numai de blăstămății ai fost bun în lumea asta... Ia fugi de-acolo, să-ți arăt eu, nebunule ce ești !" (IT, 174).

Regretul amar și sentimentul de autocompătimire care învîrstează gîndurile lui Ivan Turbincă în preajma morții sînt redate cu ajutorul aceluiași procedeu grafic : „Mai am numai trei zile de trăit, și *te* [...] *ai dus,* Ivane, de pe fața pămîntului !" (IT, 173). Aparținînd unui crîmpei de monolog interior, faptul citat devine și mai semnificativ, întrucît prozatorul conferă gîndurilor înseși unele atribute ale vorbirii.

Nu altfel procedează Creangă atunci cînd, transcriind o replică a lui Gerilă, urmărește să obțină, în aliajul ironiei cu amenințarea, un coeficient sporit al acesteia din urmă :

„— ...Voi să vă lăfăiți și să huzuriți de căldură, iară eu să crăp de frig. *Bu* [...] *nă treabă !*"[6] (Ha, 133).

Rupînd cuvîntul în două, „punctele de suspensie" marchează, de fapt, prelungirea vocalei accentuate *(ú)*. Același efect se realizează și prin repetarea, în scris, a vocalei aflate sub accent : „— Bună masa, cumătră ! *Tiii !, da ce mai pește ai ! Dă-mi și mie, că taaare mi-i* poftă !" (la Iorgu Iordan, *Stilistica*, 61). Menționez că, în

acest ultim caz, procedeul grafic poate semnifica fie lungirea uniformă a vocalei, fie „despicarea“ ei în hiat, realizată printr-o înmlădiere caracteristică a intonației (*tă-à-re*).

Sub imperiul vieții afective, vorbirea vie înregistrează lungirea și a altor vocale din corpul cuvintelor, nu numai a acelor accentuate. În contextul unui verb al mișcării, adverbul *binișor* — rostit cu intonația adecvată — exprimă nuanțat strecurarea furtivă : „După ce hoața de vulpe a aruncat o mulțime de pește în drum, *biniiișor !* sare și ea din car“ (la Iordan, *Stilistica*, 58). Atent la detaliile grafice, Creangă îngăduie cititorului să-și reprezinte a c u s t i c nu numai dialogul, ci chiar unele fragmente din narațiunea propriu-zisă.

În fluxul vorbirii, pauzele (iar, în scris, „punctele de suspensie“) pot sublinia, uneori, ironia sau echivocul, atît de familiare lui Creangă. Iată un pasaj concludent, din ultimul capitol al *Amintirilor* :

„Căci, fără să vreau, aflasem și eu, păcătosul, cîte ceva din tainele călugărești [...] umblînd vara cu băieții după [...] bureți prin părțile acele, de unde prinsesem și gust de călugărie [...] Știi, ca omul cuprins de evlavie“ (A, IV 259).

Pauza și întruchiparea ei grafică [...] tălmăcesc afecte la fel de complexe și în fragmentul care urmează, aparținînd aceluiași capitol din *Amintiri* (IV 257) :

„Apoi lasă-ți băiete, satul, cu tot farmecul frumusețelor lui, și pasă de te du în loc străin și așa depărtat, dacă te lasă pîrdalnica de inimă ! *Și doar mă și sileam eu, într-o părere, s-o fac a înțelege pe mama că pot să mă bolnăvesc de dorul ei* [...] *și să mor printre străini !*“ Desprinzîndu-se vremelnic, de ființa copilului de odinioară („Apoi *lasă-ți băiete,* satul, ...și *pasă de te du...*“), Creangă sugerează că nici el nu credea în reușita strădaniilor sale („...mă sileam eu, *într-o părere*“), pe care maică-sa le va fi întîmpinat cu un zîmbet furișat, de îngăduință.

Calitatea esențială a frazei lui Creangă este relieful. Ritmul ei susţinut şi vioi nu cunoaşte niciodată moliciunea, uneori tărăgănată şi egală, a frazei sadoveniene. Intonația este tot timpul vălurită, plină de neprevăzut : suișuri și coborîșuri, adeseori abrupte, o denivelează, pauze sugestive întrerup, la răstimpuri, fluxul, de obicei pripit, al silabelor. Iată de ce, lectura artistică a textului, în cazul prozei lui Creangă, reclamă, din partea interpretului, nu numai talent și sensibilitate, ci și o întinsă cultură, implicînd chiar și cunoștințe din unele domenii mai speciale, cum sînt lingvistica, stilistica și gramatica.

Mişcarea — pe cît de capricioasă, pe atît de vie — a intonației este determinată și de exprimarea paratactică a unor propoziții subordonate.[7] Înlăturarea conjuncției sau a oricărui alt element joncțional subordonator trebuie compensată prin inflexiuni speciale ale vocii și prin pauze, menite să învedereze raportul logic subiacent. Pot fi, astfel, identificate, printre subordonatele juxtapuse, propoziții condiționale: „*Nu-ți face una copii*, iei alta, *nu-ți face nici aceea, alta*" (NC, 280); concesive: „*Ieie-vă macar și pielea de pe cap*, ce am *eu de-acolo?*" (HA, 141); cauzale: „Eu, să nu fi știut a ceti, de mult aș fi înnebunit, *cîte am avut pe capul meu*" (A, I 192).

Exprimarea paratactică a unor propoziții subordonate se îmbină, uneori, cu alte procedee ale oralității, cum sînt repetiția sau elipsa. În fraze ca „— Poftim ! *După bucluc umbli*, peste *buclùc* ai dat, măi jupîne Scaraoschi" (IT, 164), „*La calic slujești, calic rămîi*" (HA, 102), termenii repetați (*bucluc, calic*) poartă, de fiecare dată, accentele frazei, fiind puternic scoși în evidență față de restul enunțului.

Menționez în treacăt, că, atunci cînd raportul subordonator nu este marcat, topica propoziției condiționale devine rigidă : pentru ca structura frazei să rămînă limpede, este obligatoriu ca principala să ocupe locul al doilea, fiind precedată de „subordonata" condițională [8].

Destul de răspîndit în proza lui Creangă este tipul de frază următor : „—... Îți place așa să mai trăiești, bine-de-bine ; iar de nu, spune-mi verde în ochi“ (HA, 106). Mobilitatea intonației — iscată de juxtapunerea condiționalei, de pauza fermă care o urmează, de topica adverbului modal („Îți place *așa* să mai trăiești...“) — este întreținută, în continuare, de structura densă a unei regente eliptice *(bine-de-bine)*. În cea de a doua frază, raportul condițional este marcat („*de* nu“), dar subînțelegerea verbului predicat, concentrînd la minimum alcătuirea subordonatei, necesită nu numai o pauză la fel de netă ca în fraza precedentă, ci și accentuarea deosebit de viguroasă a negației („iară de *nù*“). În felul acesta, un ansamblu sintactic relativ scurt — format din două fraze avînd aceeași structură, dar realizată diferit — comportă, în rostire, un dinamism și un relief vrednice de toată atenția. Creangă manifestă o evidentă predilecție pentru asemenea structuri sintactice, căci exemplului analizat mai sus i se pot alătura cu ușurință altele, destul de numeroase. Ceea ce singularizează, totuși, textul amintit este tocmai juxtapunerea primei condiționale, întrucît, în alte situații similare, raportul subordonator este marcat în ambele cazuri :

„— Stăpîne, lasă să se ducă numai nevasta d-tale cu copilul, iar d-ta spune că, *de-i avè vreme să te duci mai pe urmă, bine-de-bine, iară de nu, să te ierte*“ (SP, 84) ; „—...mă duc și eu într-un noroc, să vedem și *de-oiu putè face ceva, bine-de-bine, iară de nu, mi-i crede și d-ta*“ (SP, 86) ; „—... *De-i izbuti, bine-de-bine, iară de nu, au mai pățit și alți voinici ca tine*“ (HA, 94).

Intonația plină de nerv a unor astfel de fraze se întemeiază, de altfel, și pe antiteza dintre afirmație și negație, dintre bine și rău. Vocea este obligată să penduleze între *da* și *nu*, deschizînd, o clipă, zările speranței, pentru ca îndată după aceea, să le întunece cu zăbranicul amenințării : „— De ești *om bun, aproape* de chilioara mea ; iară de ești *om rău, departe* de pe locurile

aceste, că am o cățea cu dinții de oțel, și, de i-oiu da drumul, te face mii și fărîme" (PP, 57).

Pendularea vocii devine și mai sensibilă atunci cînd vorbitorul insistă asupra alternativelor și, bineînțeles, asupra riscurilor pe care cea de a doua *(iară de nu)* le comportă :

„— Ce voiești de la mine, moșule ?

— Să trăiți mulți ani cu bine, luminate și preaputernice împărate ! Fecioru-meu, auzind că aveți fată de măritat, m-a trimis, din partea lui, ca să aduc la cunoștința măriei-voastre că el, cică, poate să vă facă podul.

— *Dacă poate să-l facă, facă-l*, moșnege ; și atunci fata și jumătate din împărăția mea ale lui să fie. *Iară de nu*, atunci ... poate-i fi auzit ce-au pățit alții, mai de viță decît dînsul ! *Dacă te prinzi așa*, apoi mergi de-ți adă feciorul încoace. *Iară de nu*, caută-ți de drum și nu umbla cu gărgăunii în cap" (PP, 51—52).

Se impune, în sfîrșit, observația că structurile sintetice analizate apar mult mai des în *Povești* decît în *Amintiri*. Explicația constă în faptul că opoziția dintre bine și rău, dintre afirmație și negație, dintre făgăduință și amenințare constituie o caracteristică importantă a întîmplărilor din lumea basmelor.

În cazul, mai rar, al completivei directe juxtapuse, reliefarea exprimării se obține, în primul rînd, cu ajutorul pauzei dintre regentă și subordonată : „—... Ia, mai bine, răpezite pînă la el de vezi, *gata-i de drum ?*" (A, IV, 257).

O atenție specială merită, cred, textul de mai jos : „Se uită el în dreapta, nu vede nimica ; se uită în stînga, nici atîta ; și cînd se uită în sus, ce să vadă ?" (HA, 124). Avem în față un ansamblu sintactic de o structură ternară, alcătuită, așadar, din trei unități simetrice :

1. *Se uită el în dreapta, nu vede nimica ;*
2. *Se uită în stînga, nici atîta ;*
3. *cînd se uită în sus, ce să vadă ?*

La prima vedere, înainte de a parcurge textul în întregime, am fi tentați să credem că, măcar în primele două fraze, raportul dintre propoziții este adversativ : „Se uită

el în dreapta, *(dar)* nu vede nimica". Abia o dată cu lectura ultimei fraze („*cînd* se uită în sus, ce să vadă ?") ne dăm seama că propozițiile *Se uită el în dreapta, Se uită în stînga* sînt, și ele, „subordonate" temporale, dar juxtapuse. În ceea ce privește propozițiile regente, remarcăm sensibile deosebiri de structură de la una la alta :

1. *nu vede nimica ;*
2. *(nu vede) nici atîta ;*
3. *ce să vadă ?*

Subînțelegerea verbului predicat *(nu vede)* în cea de a doua, aspectul interogativ al celei de a treia, precum și exprimarea raportului temporal în ultima subordonată („*cînd* se uită în sus") nuanțează intonația și modifică, de fiecare dată, durata și calitatea pauzelor.

La nivelul c o o r d o n ă r i i, eliminarea conjuncției (de obicei adversative) este, de asemenea, compensată prin sporirea pauzei dintre propoziții :

„Credinciosul împăratului, auzind aceste, pe de-o parte l-a cuprins spaima, iar pe de alta s-a îndrăcit de ciudă. Și *dă el să descuie ușa, nu poate ; dă s-o desprindă, nici atîta.* Pe urmă, ce să facă ? Aleargă și vestește împăratului de cele întîmplate (HA, 135).

În fragmentul următor, juxtapunerea adversativei încheie un șirag de procedee reliefante (interjecții, exclamații, interogații etc.) :

„— He ! Trăsnea, mă ! scoală ! știi tabla ? Sare el de jos, îl ascult, *cleiu*" (A, III 239).

Rolul pauzei apare și mai pregnant în pasajul, foarte cunoscut, de mai jos, izolînd, în lapidaritatea ei eliptică, propoziția c o n c l u s i v ă juxtapusă, de avalanșa, debitată precipitat, a premiselor : „Dascălul nu ne mai primea în școală, Irinuca nu ne putea vindeca, pe bunicul n-avè cine-l înștiința, merindele erau pe sfîrșit, *rău de noi !*" (A, I 196).

Subordonarea „laxă" — vreau să spun : slab marcată — trebuie să fie, de asemenea, întărită printr-o intonație adecvată. Se rînduiesc aci, în primul rînd, condiționalele legate de regentele lor prin *să*. Iată un mănun-

chi de exemple, adunate numai din *Povestea lui Harap-Alb* :

„— ...Of ! crăişorule ! crede-mă, că *să aibi tu puterea mea*, ai vîntura ţările şi mările, pămîntul l-ai da de-a dura, lumea aceasta ai purta-o, uite aşa, pe degete, şi toate ar fi după gîndul tău“ (95—96) ;

„— Vorbă să fie, stăpîne, că tocmala-i gata, zise calul. Nu te teme, ştiu eu năzdrăvănii de ale Spînului ; şi, *să fi vrut*, de mult i-aş fi făcut pe obraz“ (113) ;

— „Ei, moşule, ce mai zici ? adeveritu-s-au vorbele mele ?

— Ce să mai zic, nepoate ?! răspunse împăratul uimit. Ia, *să am eu o slugă aşa de vrednică şi de credincioasă ca Harap-Alb*, aş pune-o la masă cu mine, că mult preţuieşte omul acesta !“ (119) ;

„—...Ba încă ai dat peste nişte oameni ai lui Dumnezeu, dar, *să fi fost cu alţii*, hei, hei ! mîncai papara până acum“ (134).

Am impresia că, pe lîngă o intonaţie mai nuanţată, condiţionala introdusă prin *să* reclamă nu numai „dilatarea“ pauzei dintre propoziţii, ci şi un t e m p o mai lent al rostirii — cel puţin la unele cazuri, cum mi se pare a fi următorul, în care Harap-Alb, întîmpinînd, în cale, alaiul de nuntă al furnicilor, „se sfătuieşte cu gîndul“ : „*Să trec peste dînsele*, am să omor o mulţime ; *să dau prin apă*, mă tem că m-oiu ineca, cu cal cu tot“ (HA, 123).

Observaţiile de mai sus rămîn valabile şi pentru concesivele introduse prin *să* şi *cît*, a căror dependenţă faţă de propoziţiile regente este, de asemenea, destul de slabă :

„—...îţi făgăduiesc dinainte că, o dată pornit din casa d-tale, înapoi nu m-oiu întoarce, *să ştiu bine* că m-oiu întîlni şi cu moartea în cale“ (HA, 97) ; „*să fi dat mii de mii de lei*, nu găseai fir de mac printre năsip sau fir de năsip printre mac“ (HA, 140). În primul citat, unde concesiva are o structură foarte redusă *(să ştiu bine)* fenomenul este mai puţin evident, deşi „tonalitatea“ proprie concesivei se propagă şi asupra completivei directe imediat următoare („că m-oiu întîlni şi cu moartea în cale“).

Raportul subordonator este slab şi atunci cînd concesiva este construită cu *cît*:

„Mi se pare mie că şi boierul, *cît era de boier*, luase frica turbincăi" (IT, 164). În asemenea situaţii, fiind de obicei intercalată în structura regentei, propoziţia concesivă este scoasă în evidenţă şi de pauzele care o încadrează:

„—...Ia, colo devale, în înfundătura ceea, un taur grozav la mulţi bezmetici le-a curmat zilele. Şi eu, mai dăunăzi, *cît mă vezi de voinic*, de-abia am scăpat de dînsul, ca prin urechile acului" (HA, 103).

Un strîns raport de interdependenţă există între intonaţie şi topică[9]. Modificări, în aparenţă lipsite de importanţă, operate faţă de ordinea firească a cuvintelor, ţintesc să transmită aspectului scris ceva din înmlădierile vii ale limbii vorbite. În *Dănilă Prepeleac*, de pildă, Creangă întrebuinţează, la un interval de numai o pagină de text, acelaşi determinant (adverbul *bine*) în poziţie diferită faţă de determinatul său: „Taci, că-i cu buche; l-am potcovit *bine*! De nu cumva s-ar răzgîndi" (33); „Bun, zise Prepeleac. Ia, pe ist cu capra ştiu încaltea că *bine* l-am boit" (34). Fără îndoială, accentul frazei loveşte, în ambele cazuri, adverbul *bine*. Vîrful de accentuare maximă este însă considerabil mai înalt în ordinea inversă („*bine* l-am boit"), decît în ordinea directă („l-am potcovit *bine*"), a cuvintelor.

Determinantele verbelor-predicate, ale participiilor şi adjectivelor — funcţionînd, uneori, ca indici ai superlativului — atrag asupra lor accentele frazelor respective, de îndată ce sînt antepuse determinatelor:

„—...cînd a veni barbatu-tău de la drum, vom face plachie cu costiţe de porc, de cele afumate, din pod, şi, Doamne, *bíne vom mînca*"! (S, 8); „aceasta era mai în vîrstă şi ceva încrucişată, dar *fóc de harnică*" (S, 9); „Şi din ceasul acela au început a vorbi ele în de ele, că Spînul *de fél nu samănă* în partea lor, nici la chip, nici la bunătate" (HA, 107); „Dar Harap-Alb *ca de fóc se ferea* şi, urmîndu-şi calea înainte, la stăpînu-său se ducea"

(HA, 118) ; „—Ia poftim de încalecă pe Balan, jupîneasă ! zise părintele *de tót posomorît*, să facem pocinog sfîntului Nicolai cel din cuiu“ (A, I 181) ; „—...Ale noastre sunt flori la ureche pe lîngă cele ce spune în cărți. Ș-apoi, să fie cineva *de tót bou*, încă nu este bine“ (A, I 192—193).

Evident, în toate cazurile citate, topica obișnuită („vom mînca *bine*“, „harnică *foc*“, „nu samănă *de fel*“, „se ferea *ca de foc*“, „posomorît *de tot*“ etc.) ar fi netezit intonația uniformizînd expunerea sau, în cel mai bun caz, atenuînd diferențele de nivel.

Efecte similare obține Creangă deplasînd numele predicativ înaintea copulei : „—...ce-am vorbit odată *vorbit rămîne*“ (C, 17) ; „—...fata și jumătate din împărăția mea *ale lùi să fie*“ (PP, 51) ; „Și cine apuca a se duce pe atunci într-o parte a lumii adeseori *dùs rămînea* pînă la moarte“ (HA, 91) ; „Moșneagul... se uita în coarnele ei, și ce-i spunea ea *sfînt era*“ (FB, 151).

Restabilirea ordinii „directe“ a cuvintelor („rămîne *vorbit*“, „să fie *ale lui*“, „rămînea *dus*“, „*era sfînt*“) ar avea drept consecință, și de data aceasta, „nivelarea“ intonației, adică reducerea forței expresive a enunțului. În aceeași ordine de idei trebuie să citez antepunerea epitetului, care are urmări asemănătoare :

„— Mă ! da', drept să-ți spun, că *màre nătărău* mai ești“ (DP, 36) ; „— Acolo-s frații mei din ceea lume. Și, Doamne, *mare nevoie* mai au de fer, ca să-și potcovească caii“ (DP, 44). De altfel, epitetul antepus este reliefat nu numai prin accentul frazei, ci și prin lungirea sensibilă a vocalei accentuate („*màaare* nătărău“ etc.) — procedeu fonetic de exprimare a superlativului [10].

„Accidentarea“ expresivă a intonației este și mai frapantă atunci cînd fenomenul în discuție se repetă în interiorul aceleiași fraze :

„— Fătul meu, *bun tovarăș* ți-ai ales ; de te-a învățat cineva, *bine ți-a priit*, iar de-ai făcut-o din capul tău, *bùn cap* ai avut“ (HA, 100) ; „Și tot cihăia mama pe tata să mă mai deie undeva la școală, căci auzise ea spuind

la biserică... că omul învățat *înțelèpt va fi* și pe cel neînvățat *slugă-l va avea*“ (A, I 186). Înlănțuirea unor astfel de fapte nu caracterizează numai dialogul sau vorbirea indirectă — ca mai sus — ci, într-o măsură cel puțin egală, stratul narativ propriu-zis : „Și zicînd aceste, se pleacă după obiceiu, își ie purcelul, iese și pornește spre casă, urmat de cîțiva ostași, în paza cărora l-a dat împăratul pănă a doua zi, ca să vadă ce poate fi una ca asta. Căci *mùltă vorbă, mult rîs* și *mare nedumerire* se mai făcuse la palat și în toate părțile despre o batjocoră nemaipomenită ca aceasta“ (PP, 53—54) ;

„Tot în acea vreme, și la împărăție *stràșnică zvoană* s-a făcut, și însuși împăratul cu sfetnicii săi, văzînd această *màre minune*, grozàv s-au speriet“ (PP, 54).

O atenție specială mi se pare că merită fragmentul următor, din *Capra cu trei iezi* :

„— Să n-ai nici o grijă, mămucă, apucară cu gura înainte cei mai mari. Noi suntem *odàtă băieți*, și ce-am vorbit odată *vorbit rămîne*“ (C, 17). Prima observație care se impune este aceea că, în finalul replicii iezilor, procedeul este reluat, fraza ultimă prezentînd, astfel, două vîrfuri de accentuare vecine și simetrice („*odàtă* băieți“, „*vorbit* rămîne“). Pe de altă parte, este interesant de remarcat că cei doi termeni astfel „reliefați“ se repetă fiecare „în cruciș“ — fără a mai fi însă accentuați și avînd valori lexico-gramaticale și stilistice diferite :

odàtă... v o r b i t... odată... v o r b i t.

Suma acestor detalii expresive aduce replicii iezilor un spor de mișcare, de vioiciune, de neastîmpăr — lăsîndu-ne parcă să întrezărim, în alcătuirea dinamică a frazei, ceva din firea „vorbitorilor“ înșiși.

„Spargerea“ frazei — procedeu sintactico-stilistic larg folosit în proza modernă — nu lipsește din recuzita mijloacelor artistice ale lui Creangă. Povestitorul izolează astfel formal propozițiile coordonate adversative, cu

ajutorul semnelor de punctuaţie mai mult sau mai puţin ferme :

„Nora cea mai mare tălmăci apoi celeilalte despre ochiul soacră-sa cel atoatevăzător, şi aşa, una pe alta se îndemnau la treabă, şi lucrul ieşea gîrlă din mîinile lor [.] *Iară soacra huzurea de bine*" (S, 10) ; „baba mînca o mulţime de ouă [;] *iar moşneagului nu-i da nici unul*" (P, 26).

Relieful obţinut prin izolare este şi mai puternic atunci cînd unităţile sintactice rupte din articulaţiile lor gramaticale fireşti sînt propoziţii subordonate [11] :

„— ...Ei, mititeii, s-au dus către Domnul, şi datoria ne face să le căutăm de suflet. De aceea am făcut şi eu un praznic, după puterea mea, şi am găsit de cuviinţă să te poftesc şi pe d-ta, cumetre [;] *ca să mă mai mîngăi...*" (C, 23) ; „— Na ! ori te ouă, ori du-te de la casa mea[;] *ca să nu mai strici mîncarea degeaba*" (P, 26) ; „La vederea acestei minunăţii, toţi au rămas încremeniţi şi, uitîndu-se unii la alţii, nu ştiau ce să zică. *Pentru că în adevăr era şi lucru de mirare* !" (HA, 119).

În toate aceste exemple, pauza — marcată grafic prin „punct şi virgulă" sau prin „punct" — precum şi căderea vocii, care o precede, sînt tot atîtea elemente de relief ale subordonatelor imediat următoare. În primul text, de pildă, izolarea ultimei propoziţii *(ca să mă mai mîngăi)* creează cititorului iluzia că aude zvîcnetul sfîşiat din glasul mamei, doldora de obidă şi venin.

Dinamica prozei lui Creangă rezultă, printre altele, din încheietura puternică a unor fraze bazate pe subordonare. Relaţia temporală este, de obicei, marcată strict, prin introducerea elementelor corelative în structura regentei. Exprimarea raportului subordonator devine astfel mult mai netă, iar vocea este obligată să se mişte pe un registru foarte întins, recurgînd la curbe şi fluctuaţii intonaţionale dintre cele mai caracteristice : „Şi împăratul, *cum* a auzit aceste, *pe loc* a tresărit, de parcă i-a dat inima dintr-însul" (PP, 62) ; „ei, *cum* au dat de căldurică, *pe loc* li s-au muiet ciolanele şi au început a se

întinde şi a se hîrjoni în ciuda fetei împăratului Roş" (HA, 138) ; „vin de cel hrănit, de care, *cum* bei cîte oleacă, *pe loc* ţi se taie picioarele" (HA, 138) ; „Toate ca toatele, dar *cînd* am auzit eu de tata, *pe loc* mi s-a muiet gura" (A, II 216) ; „Şi *cum* ajung, *o dată* intră buluc în ogradă" (HA, 131) ; „*Cum* a sfîrşit de zis aceste, deodată s-a stîrnit un vînt napraznic" (PP, 56) ; „—...dracul s-o ieie ! *cum* pui mîna pe dînsa [pe gramatică !], *îndătă-ţi* vine somn" (A, III 239) ; „şi mai mult decît atîta ; *oleacă* ce nu-i venea mamei la socoteală căutătura mea, *îndàtă* pregătea, cu degetul îmbălat, puţină tină..." (A, II 201) ; „Ea însă tot merge păn'la uşă, cum poate, crezînd că părerea o înşală... şi *cum* ajunge, *şì* începe" (C, 20) ; „Şi *cum* zice, *şì* umflă dracul iapa în cîrcă şi într-o clipă încunjură iazul" (DP, 39) ; „Oşlobanu, prost-prost, dar să nu-l atingă cineva cu cît e negru sub unghie, că-şi zvîrle ţărnă după cap, ca buhaiul. *Cum* se duce sara acasă, *şì* spune tătîne-său ce a zis părintele Isaia" (A, III 229).

Consolidînd exprimarea raportului subordonator temporal de posterioritate „minimă" [12], adverbele şi locuţiunile adverbiale din textele citate mai sus (*pe lòc, odàtă, deodàtă, îndàtă, şì*) devin, în acelaşi timp, purtătoare ale unui accent de o intensitate deosebită, a cărui ivire, tocmai ele au pricinuit-o. Lovind puternic elementele corelative, acest accent denivelează intonaţia şi irită „sistemul nervos" al frazei : „*Cum zice, şì* vine la uşă ; şi *cum* vine, *şì* începe" (C, 17).

În toate citatele de pînă acum raportul temporal era acela de posterioritate imediată. Existenţa unui element corelativ în structura regentei poate avea consecinţe stilistice similare şi atunci cînd relaţia temporală este alta, de pildă, cea de simultaneitate (stricto sau largo sensu) : „—...Ia, *de-atùnci* e rău în lume, de cînd a ajuns coada să fie cap" (C, 18) ; „—...Şi de azi înainte, eu să fiu în locul tău nepotul împăratului, despre care mi-ai vorbit, iară tu, sluga mea ; şi *atîta vreme* să ai a mă sluji, pănă cînd îi muri şi iar îi învie" (HA, 105). Examinînd aceste texte în lumina preocupărilor noastre, constatăm,

mai întîi, că cele două locuțiuni corelative (*de atunci, atîta vreme*) ar fi putut să și lipsească, fără ca prin aceasta textul să fi fost sensibil prejudiciat în alcătuirea lui logică. Prezența elementelor corelative nuanțează însă frazele în planul emoțional și intonațional. El sincronizează, astfel, cu o rigiditate expresivă, cele două acțiuni care izvorăsc exact din același punct al timpului (*de atunci... de cînd*) sau străbat trasee temporale perfect paralele, orientate către exact același termen (*atîta vreme... pînă cînd*). În asemenea condiții, simultaneitatea se stabilește cu precizie „matematică", iar vocea este chemată să sublinieze articularea riguroasă a componentelor frazei.

Adverbele corelative — puternic accentuate — exprimă, în textul de mai jos, sincronizarea acțiunilor cu atît mai precis, cu cît, de data aceasta, ele nu sînt durative, ci momentane :

„Atunci ea deodată s-a văzut încinsă peste mijloc cu un cerc zdravăn de fier. Iară bărbatu-său i-a zis :

— *Cînd* voiu pune eu mîna mea cea dreaptă pe mijlocul tău, atùnci să plesnească cercul acesta, și *numai atunci* să se nască pruncul din tine, pentru că ai ascultat de sfaturile altora" (PP, 56).

Marcarea c o r e l a ț i e i în cadrul raportului subordonator — cu toate implicațiile ei stilistice care interesează direct discuția noastră — nu se mărginește însă la categoria propozițiilor temporale. În frazele începînd cu o subiectivă introdusă prin pronumele *care* sau *cine*, corelativul *acela* — atunci cînd este exprimat — deține „poziția-vîrf" în șiragul accentelor din context și alterează, în mod expresiv, liniaritatea rostirii : „calul ai să-l poți alege punînd în mijlocul hergheliei o tavă plină cu jaratic, și *care dintre cai a veni la jaratic* să mănînce, *acèla are să te ducă la împărăție*" (HA, 96).

În textul de mai sus pronumele *acela*, „corespondentul" lui *care* — element joncțional și, totodată, subiect al propoziției dependente — este cuvîntul cel mai „reliefat" din întregul enunț. Alteori însă, în funcție de condițiile con-

textuale, marcarea corelației nu este însoțită de scoaterea în evidență a elementului corelativ". „Cine ți-a vîrît în cap și una ca aceasta, *acela* încă-i unul" (HA, 97). De data aceasta, deși stabilește un raport de dependență mai net, corelativul *acela* nu poate capta accentul frazei, deținut cu autoritate de adverbul *încă* („acela încă-i unul").

În schimb, în citatul care urmează, pronumele cu valoare de element corelativ este din nou subliniat prin accent :

„— Cu tine, și numai cu tine, m-oiu întrece din chiuit : și *care*-a chiui mai tare, *acèla* să ieie banii"[13] (DP, 41).

Sînt, de asemenea, puternic evidențiate prin accentuare adverbele corelative cu elementele joncționale care introduc propozițiile subordonate concesive și consecutive : „Tocmai așa s-a întîmplat și cu flăcăul acesta că, pănă la vremea asta, nici el de la sine, nici prietenii, nici babele — *cîtu-s ele de-a dracului, de prefăcute și iscoditoare* — *tòt* nu l-au putut face să se însoare" (SP, 67) ; „și s-a făcut în casă o duhoare *așà* de grozavă, *încît barbatul pe loc s-a trezit înspăimîntat,* a sărit drept în picioare și s-a uitat cu jale în sobă" (PP, 56).

În legătură cu subordonatele consecutive, trebuie precizat că, deși Creangă le dă o largă întrebuințare, el recurge destul de rar la adverbele corelative. Explicația rezidă, probabil, în faptul că prozatorul preferă consecutivele introduse prin *de,* ca în aspectul popular al limbii. Or, adverbele corelative sînt necesare mai ales atunci cînd propoziția consecutivă este construită cu *încît* sau *că,* nu însă și atunci cînd indicele subordonării este conjuncția *de.*

Adverbele corelative apar cu regularitate în regentele condiționalelor. Ele sînt, de obicei, *apoi* și *atunci,* indiferent dacă propoziția dependentă este construită cu *dacă* sau *de*[14]. Numărul exemplelor este foarte mare și, pe alocurea, condiționala implică și o anumită nuanță cauzală :

„— Ei las', că l-oiu învăța eu ! *Dacă* mă vede că-s o văduvă sărmană și c-o casă de copii, *àpoi* trebuie să-și bată joc de casa mea ? și pe voi să vă puie la pastramă ?" (C, 21).

După cum se poate constata chiar din acest prim citat, rolul lui *ápoi* [15] nu este acela de a constitui un nou vîrf de accentuare în frază, ci de a lungi durata pauzei dintre propoziția subordonată și regenta ei, sporind, astfel, „prestigiul" stilistic al acesteia din urmă. Remarcabilă este, în citatul de mai sus, fragmentarea elementelor din care se alcătuiește fraza interogativă („să-și bată joc de casa mea [?] și pe voi să vă puie la pastramă?") — ceea ce aruncă o lumină la fel de puternică asupra fiecăruia din ele, reliefîndu-le, deopotrivă, pe amîndouă. Aceste frîngeri ale fluxului sonor sugerează, totodată, intensitatea sentimentelor de durere și răzvrătire care îl stăpînesc, în momentul respectiv, pe vorbitor.

Iată, în continuare, alte cîteva exemple :

„— ...Noi suntem odată băieți, și ce-am vorbit odată, vorbit rămîne.

— *Dacă*-i așa, *apoi* veniți să vă sărute mama!" (C, 17).

„— ...*Dacă* te prinzi așa, *apoi* mergi de-ți adă feciorul încoace. Iară de nu, caută-ți de drum..." (PP, 52) ;

„Fata împăratului... cînd a dat cu ochii de mire, pe loc a încremenit, dar mai pe urmă, strîngînd ea din umere, a zis în inima sa :

„*Dacă* așa au vrut cu mine părinții și Dumnezeu, *apoi* așa să rămîie" (PP, 55) ;

„— Stăpîne, *dacă*-i numai atîta, apoi las', că te fac eu cu grîu, să ai de unde face pîne și colaci pentru nuntă, ba și pentru cumătrie dacă vrei" (SP, 75).

„— De asta ți-i acum în grijă, stăpîne? *dac*-a rămas treaba pănă la atîta, apoi *las'* pe mine, că te-oiu face eu să iei un drăguț de femeie care nu se mai află!" (SP, 79) ;

„— ...Ori, *dacă* ești așa de fricoasă, *apoi* sui în căruță și te-așterne pe somn" (NC, 287—288) ;

Așa cum am avut, deja, prilejul să subliniez, corelația se stabilește, alteori, între *ápoi* și conjuncția *de* :

„— ...Ș-apoi ține minte, copile, ce-ți spun eu : că *de* i-a mai da lui nasul să mai miroase pe aici, *apoi* las' !" (C, 22) ;

„— Dragul meu căluț, la grea belea m-a vîrît iar Spînul! ...*De*-oiu mai scăpa și din asta cu viață, *apoi* tot mai am zile de trăit" (HA, 113).

Golindu-se de sensul său temporal, adverbul *atunci* poate funcționa și el ca element corelativ al conjuncțiilor *dacă* și *de*, în aceleași condiții și cu aceleași consecințe pe care le-am analizat anterior (în legătură cu *ápoi*):

„— ...*Dacă* vrei să mai vezi soarele cu ochii și să mai calci pe iarbă verde, *atunci* jură-mi-te pe ascuțișul paloșului tău că mi-i da ascultare și supunere întru toate" (HA, 105);

„— Mătușă, *de* mi-i face acest bine, *atunci* să știi că ai să ai și mai mult de la mine" (SP, 86). În legătură cu acest ultim citat, observ că atunci cînd Stan revine, insistînd și căutînd s-o convingă pe babă, corelația nu se mai stabilește:

„— Crede și d-ta, mătușă, că *de*-i face pe treabă, n-are să-ți fie degeaba" (SP, 86). Prozatorul împinge pînă la infime detalii, de alcătuire a frazei, scrupulul său artistic, manifestat, de data aceasta, prin intenția de a introduce anumiți indici diferențiali atunci cînd expresii, deja folosite, trebuie să fie repetate.

Cele două elemente corelative discutate pînă acum (*ápoi* și *atunci*) pot fi reunite în structura aceleiași propoziții regente:

„— Stăpîne, zise atunci calul, nechezînd cu înfocare, nu te mai olicăi atîta!... *Dac*-ar sta cineva să-și facă samă de toate cele, cum chitești d-ta, *apoi atunci* iar trebui să vezi tot oameni morți pe toate cărările..." (HA, 122);

„— Hai, ie-ți porcul de-aici și ieși afară! Și dacă pănă mîne dimineață n-a fi podul gata, moșnege, are să-ți steie capul unde-ți stau talpele. Înțelesu-m-ai?

— Milostiv este Cel-de-sus, măria-voastră! Iară *dacă* s-a întîmpla — să nu bănuiți, puternice împărate! — după dorința luminării-voastre, *apoi atunci* să ne trimiteți copila acasă" (PP, 53).

Ultimul citat — din *Povestea porcului* — merită atenție și din alt punct de vedere decît acela care interesează

direct problema în discuție, întrucît pune în lumină aspecte inedite ale artei lui Creangă. Într-adevăr, în replica sa, moșneagul cel hîtru, însoțit de năstrușnicul său fecior, realizează, cu mijloace discrete, o remarcabilă „parodie" gramaticală — reluînd, cu modificările de rigoare, structura sintactică a replicii rostite de împărat. Condiția (1 : *dacă pănă mîne dimineață n-a fi podul gata*), forma de adresare (2 : *moșnege*) și amenințarea (3 : *are să-ți steie capul unde-ți stau talpele*) își au fiecare — „mutatis mutandis" — corespondente precise în replica moșneagului (1 : *dacă s-a întîmpla... după dorința luminării-voastre ;* 2 : *puternice împărate ;* 3 : *apoi atunci să ne trimiteți copila acasă*). Faptul că bătrînul recurge la agrementele stilului curtenitor (*măria-voastră, puternice împărate, dorința luminării-voastre*) nu-l împiedică să fie, în final, cît se poate de ferm. Elementele corelative (*apoi atunci*) care lipsesc din replica împăratului, punctează această intransigență, făcînd inutilă orice altă intervenție din partea interlocutorului.

Am încercat să arăt, la momentul cuvenit, că, în structura periodului condițional, elementele corelative au rosturi precise în crearea reliefului, chiar dacă nu constituie vîrfuri de accentuare. Există totuși cazuri cînd adverbul corelativ *atunci* devine și purtătorul accentului frazei, cu condiția, însă, ca sensul său temporal să nu se fi întunecat pe deplin. Exemplul cel mai concludent îl aflăm în *Dănilă Prepeleac*. Cînd dracul îi propune lui Dănilă să se întreacă „din trîntă", acesta îi răspunde după cum urmează :

„— Din trîntă ? Doar de ți-e greu de viață... Ascultă ! Eu am un unchi bătrîn de 999 de ani și 52 de săptămîni ; și *de*-l vei putè trînti pe dînsul, *atùnci* să te încerci și cu mine, dar cred că-ți-a da pe nas" (DP, 40).

De bună seamă, *atunci* echivalează, în fraza noastră, cu „numai în cazul acesta", dar o anumită nuanță temporală există încă în conținutul semantic al cuvîntului.

Ar mai trebui adăugat — în legătură cu problemele analizate în ultimele pagini — că textele cuprinzînd ad-

verbele *àpoi* și *atunci* ca elemente corelative ale conjuncțiilor, aparțin, fără nici o excepție, stratului dialogat. Intuiția lingvistică a marelui povestitor descoperă în adverbele *àpoi* și *atunci* exponenți autentici ai oralității și indici prețioși ai reliefului frazei.

O intonație cu totul caracteristică — implicînd sensibile diferențe de nivel — obține Creangă în numeroasele propoziții, de nuanță exclamativă, introduse prin locuțiunea numai aparent negativă *unde nu* [16]. Frecvența puțin obișnuită a construcției va fi demonstrată cu prisosință menționînd că, pe o singură pagină din *Amintiri*, de pildă, ea revine de trei ori : „și mă ascultă el, și mă ascultă, și *unde nu* s-apucă de însemnat la greșele cu ghiotura" ; „*Și unde n*-a început a mi se face negru pe dinaintea ochilor" ; „și *unde nu* încep a fugi de-mi scăpărau picioarele" (A, I 182).

Fenomenul nu este izolat, căci, după numai cîteva pagini, ne găsim în fața unei situații identice : „Și am dus-o noi așa pănă pe la Mezii-Păresii. Și *unde nu* ne trezim într-o bună dimineață plini ciucur de rîie căprească de la caprele Irinucăi !" ; „Nu știu cum se întîmplă, că, aproape de Buna vestire, *unde nu* dă o căldură ca aceea" ; „ne pune dracul de urnim o stîncă din locul ei, care era numai înținată, și *unde nu* pornește stînca la vale, săltînd tot mai sus de un stat de om" (A, I 196).

De foarte multe ori, punctul suprem al liniei intenționale coincide cu silaba accentuală a verbului *a începe* (cu valoare de „semiauxiliar de aspect") sau a oricăruia dintre sinonimele sale *(a se apuca, a se așterne* etc.), cum arată chiar grupul primelor trei citate de mai sus, cărora li se pot cu ușurință alătura numeroase altele : „Și, atunci, *unde nu începe* Flămînzilă a cărăbăni deodată în gură cîte o haraba de pîne și cîte o ialoviță întreagă" (HA, 138) ; „De la o vreme se chefăluiește Ivan cum se cade, și *unde nu începe* a chiui prin iad și a juca *Horodinca* și *Cazacinca*, luînd și pe draci și pe drăcoaice la joc, cu nepus în masă" (IT, 166) ; „Și cică atunci *unde nu s-a apucat* și el, în ciuda Morții, de tras la mahorcă și de chilit la țuică și holercă, de parc-o

mistuia focul" (IT, 176) ; „Şi auzind caprele din vecinătate de una ca aceasta, tare le-au mai părut bine ! Şi s-au adunat cu toatele la priveghiu, şi *unde nu s-au aşternut* pe mîncate şi pe băute, veselindu-se împreună" (C, 25) ; „mai rumegă el cît mai rumegă, şi pe urmă se aşterne pe somn, şi *unde nu începe* a mîna porcii la jir" (HA, 117) ; „Şi în buimăceala aceea... *unde nu se încinge* între dînşii o bătaie crîncenă" (A, III 252).

În asemenea situaţii, locuţiunea *unde nu* anunţă, aşadar, — surprinse chiar în clipa cînd ele se declanşează — acţiuni impresionante prin d u r a t a lor. De altfel, aşa cum se poate constata din conţinutul textelor înseşi, ideea de durată se asociază cu aceea de intensitate, sporind considerabil încărcătura emoţională a pasajelor respective. Alteori însă, nuanţa precumpănitoare este aceea de n e p r e - v ă z u t, confirmată de sensul verbului imediat următor : „Şi *unde nu* *n e t r e z i m* într-o bună dimineaţă plini ciucur de rîie căprească de la caprele Irinucăi".

Rămînînd la un nivel scăzut şi egal la începutul unor asemenea propoziţii — adică tocmai cîtă vreme se rosteşte locuţiunea introductivă *(unde nu)* — intonaţia creşte impetuos o dată cu silaba accentuată a verbului, urmînd apoi curba unei destinderi lente, chiar dacă, pe alocurea, survin noi oscilaţii.

Propoziţiile introduse prin locuţiunea *unde nu* comunică de obicei fapte de proporţii, bogate în consecinţe pentru desfăşurarea ulterioară a acţiunii. Tocmai de aceea vecinătatea lor sintactică constituie un mediu prielnic pentru apariţia propoziţiilor consecutive.

„Gerilă, văzînd că toţi îi stau împotrivă, se mînie atunci, şi *unde nu* trînteşte o brumă pe păreţi, de trei palme de groasă, *de au început a clănţăni şi ceilalţi de frig, de sărea cămeşa de pe dînşii*" (HA, 134).

Deprins, aşadar, cu ceea ce am putea numi *vis epica* a acestei locuţiuni, cititorul, o clipă surprins, zîmbeşte ca în faţa unui efect stilistic remarcabil, parcurgînd pasajul următor, care încheie o cunoscută povestire : *„şi unde n-*am mai încălecat şi pe-o căpşună şi v-am spus, oameni buni, o

mare și gogonată minciună!" (C, 25). Surpriza și efectul se bazează pe contrast, mai precis, pe „frîngerea", la un moment dat, a liniei epice pe care simulase că se angajează povestitorul *(„și unde n-am mai încălecat... și pe-o căpșună")*[17].

Foarte apropiat de locuțiunea *unde nu* — atît ca sens cît și ca valoare stilistică — este adverbul *odată*[18] (= „îndată, imediat, fără întîrziere, brusc", cf. DLRC, s.v.). Plasat, de obicei, înaintea predicatului, iar, uneori, la începutul propoziției sau chiar al frazei, el dezvoltă un accent foarte puternic, însoțit, deopotrivă, de lungirea vocalei pretonice *(ooodátă)*. Este semnificativ că, pe o singură pagină de text (IT, 162), se adună nu mai puțin de trei exemple :

1. „Atunci diavolii *odàtă* încep a se cărăbăni unul peste altul în turbincă, de parcă-i aducea vîntul" ;

2. „Și, ajungînd într-o clipă, se vîră, el știe cum și pe unde, în odaie la Ivan și-i șterge o palmă prin somn, cît ce poate. Ivan, atunci, sare ars și *odàtă* strigă" ;

3. „Și *odàtă* se îmbracă și se înarmează Ivan cu toate ale lui și, ieșind afară, începe a face un tărăboi de s-a sculat toată ograda în gura lui".

Frapantă nu este numai asemănarea funcțională dintre *odată* și *unde nu*, ci similitudinea lexico-sintactică a contextelor. În preajma adverbului nostru aflăm, astfel, acțiuni dramatice — unele surprinse abia în faza lor inițială *(„încep* a se cărăbăni unul peste altul") — a căror intensitate își găsește expresia sintactică potrivită în propozițiile consecutive („începe a face un tărăboiu *de s-a sculat toată ograda")*.

Amplificată cu *și*, locuțiunea corespunzătoare *(odàtă și)* zguduie traseul intonațional al enunțului. Iată o frîntură de dialog între Dănilă Prepeleac și diavolul cu care urma să se întreacă la ceea ce noi am numi astăzi, în terminologia atletismului modern, „aruncarea ciocanului" :

„— Da' nu-l mai zvîrli, omule ?

— Ba am să-l zvîrl de-acum ; dar îți spun dinainte, să te ștergi pe bot despre dînsul.

— De ce ?

— Iaca de ce : vezi tu colo în lună niște pete ?

— Le văd.

— Acolo-s frații mei din ceea lume. Și Doamne, mare nevoie mai au de fer, ca să-și potcovească caii. Ui'-te bine și vezi cum îmi fac semn cu mîna, să le dau buzduganul ista ; *ș-odàtă și* pune mîna pe dînsul.

— Stăi, nepriceputule, că buzduganul ista îl avem lăsat moștenire de la strămoșul nostru ; și nu-l putem da nici pentru toată lumea ; *ș-odàtă-i șì* smuncește buzduganul din mînă, și fuga cu el în iaz, spunînd lui Scaraoschi ce era să pățească" (DP, 43—44).

Asocierea locuțiunii *odàtă șì* cu verbe exprimînd acțiuni violente *(a pune mîna pe, a smunci, a înșfăca)* justifică rupturile și zvîcniturile intonației : „Și atunci, *odàtă șì înșfăcă* Chirică sacul cel de după horn cu babă cu tot și se face nevăzut" (SP, 90).

Alteori, ne aflăm în fața unui cumul de procedee convergente :

„Și cum sta el pe gînduri, posomorît și bezmetic, numai iaca ce vede pe-o teșitură un boț de mămăligă. Atunci [,] // bucuria dracului [!] // *Odàt-o* și halește și nu zice nimica" (SP, 69). De data aceasta, relieful remarcabil al frazei finale se datorează atît locuțiunii adverbiale *odată și*, cît și densității construcției nominale exclamative *(bucuria dracului !)*, izolate prin pauzele de rigoare.

I n t e r j e c ț i i l e [19] onomatopeice — substituind sau însoțind verbele-predicate — se bucură de o mare frecvență la Creangă, alcătuind, prin structura lor sonoră, un capitol al foneticii expresive [20] vrednic de toată atenția din partea cercetătorului [21]. Deocamdată, însă, ne interesează alt aspect al problemei, și anume faptul că aceste interjecții, atrăgînd asupra lor accentul frazei, se individualizează în context, ca niște adevărate vîrfuri intonaționale : „Ivan, atunci, nu perde vremea și face *trànc !* capacul deasupra" (IT, 174) ; „Talpa-iadului, atunci, face *țùști !* înlăuntru, și dracii, *trònc !* închid poarta după Ivan" (IT, 167) ; „Și, cînd răcnește o dată cît ce poate, eu *zvîrrr !* chibriturile din mînă, *țùștiu !* la spatele lui Zaharia și-n-

cepem a horăi, de parcă dormeam cine ştie de cînd" (A, III 251).

Aşa cum am precizat de la început, din punct de vedere gramatical interjecţiile de acest gen însoţesc sau înlocuiesc cu totul predicatul. Astfel, la Creangă, *a face ţuşti* alternează cu *ţuşti*, după cum se vede din citatele următoare : „De-aceea le-am lăsat şi eu pe fete să rîdă, pănă li s-a duce gura la ureche, şi pîndind vreme de cînd şed ele plecate şi dau pînza în apă la ghilit, fac *ţuştiu!* din baltă ş-o ieu la sănătoasa" (A, II 222) ;

„Asemene cel mijlociu, *ţuştiu!* iute sub un chersin" (C, 18).

Interjecţiile sînt totdeauna urmate de o pauză, net delimitată, care contribuie la reliefarea lor. Grafic, ea este marcată, de obicei, prin semnul exclamării : „Duminicile bîzîiam la strană, şi *hîrşti* [!] cîte-un colac" (A, I 184). De multe ori, intervine însă o a doua pauză înaintea interjecţiei, care este astfel complet izolată şi puternic reliefată faţă de context. „Virgula" sau „punctele de suspensie" redau, în scris, această pauză secundară, menită să sporească, şi ea, expresivitatea şi relieful cuvîntului imediat următor : „Şi cum ospăta el [,] *buf* [!] cade fără sine" (C, 24) ; „Dracul, neavînd ce-i face [,] *huştiuliuc* [!] în iaz" (DP, 38) ; „ş-apoi [,] *huştiuliuc* [!] şi eu în ştioalnă, de-a cufundul, să prind pe dracul de-un picior" (A, II 221) ; „— ...Mai ştii păcatul, poate să-ţi iasă înainte vrun iepure, ceva [...] şi *popîc* [!] m-oiu trezi cu tine acasă, ca şi cu frate-tău" (HA, 93) ; „La vro cîteva obraţuri, gîrneţul s-a înferbîntat, s-a muiat şi [...] *foflenchiu* [!] iar sare roata" (NC, 285).

Dacă însă interjecţia se sfîrşeşte cu *r*, atunci pauza imediat următoare se umple cu vibraţiile consoanei respective, redate uneori şi grafic, prin repetarea literei corespunzătoare. În această situaţie se găsesc interjecţiile *zbr* şi *zvîr* — sugerînd mişcări precipitate (zborul brusc, zvîrlirea etc.) :

„Păsărilă atunci se lățește cît ce poate, începe a bojbăi prin toate buruienele și, cînd să pună mîna pe dînsa, *zbr!* pe vîrful unui munte, și se ascunde după o stîncă“ (HA, 142); „După multă trudă și buimăceală, în loc să iasă la drum, dă de-un heleșteu și, văzînd niște lișițe pe apă, *zvîrrr!* cu toporul într-însele“ (DR, 37); „Noi, atunci, am pîrlit-o la fugă. Iar el, *zvîrr!* cu o scurtătură în urma noastră“ (A, II 206); „Dacă vede ea și vede că nu mă dau, *zvîrr!* de vro două-trei ori cu bulgări în mine, dar nu mă chitește“ (A, II 210): „Și *zvîrr!* cu pravila cea mare după călugări“ (A, III 230).

Interjecțiile din această categorie prezintă însă și alte avantaje expresive. Ele provoacă, de obicei, imagini acustice stăruitoare și mijlocesc reprezentări mai directe și mai concrete ale acțiunilor, decît verbele pe care le înlocuiesc, chiar dacă acestea din urmă sînt, eventual, derivate de la interjecții: „Atîta i-a trebuit lui moș Ursilă... Deodată sare mînios din bîrlog, *haț!* dracul subsuoară și-l strînge cu atîta putere, de era să-și deie sufletul“ (DP, 41). În lumina acestor observații, să revedem un fragment din episodul cu pupăza, unde prozatorul reușește două interjecții predicative, cărora textul le datorează, în cea mai mare măsură, vigoarea și dinamismul său: „Pupăza, *zbrr!* pe-o dugheană și, după ce se mai odihnește puțin, își *iè* apoi drumul în zbor spre Humulești și mă lasă mare și devreme cu lacrimile pe obraz, uitîndu-mă după dînsa!... Eu, atunci, *haț!* de sumanul moșneagului, să-mi plătească paserea“ (A, II 215).

Adaug, în sfîrșit, observația că, pentru a valorifica mai din plin virtualitățile acustice ale unor atari cuvinte, Creangă le situează, cîteodată, în vecinătatea verbelor onomatopeice: „Trebi de ale lui Dănilă Prepeleac! *Bocănește* el cît *bocănește,* cînd *pîrr!* cade copacul peste car de-l sfarmă și peste boi de-i ucide“ (DP, 36).

Repetarea interjecției este un procedeu familiar lui Creangă, sugerînd, uneori, mișcări ritmice: „Atunci lupul nostru începe a mînca hîlpov; și *gogîlț, gogîlț, gogîlț* îi mergeau sarmalele întregi pe gît“ (C, 24); „Și odată por-

nesc ei, *teleap, teleap, teleap*[22]! Şi, cum ajung în dreptul uşei, se opresc puţin" (HA, 132). În *Dănilă Prepeleac*, reluarea unor interjecţii de o structură sonoră aspră redă zgomotul strident iscat de deplasarea căruţei : „*Hodorog!* încolo, *hodorog!* pe dincolo" (DP, 32) ; „*Hîrţi!* încolo, *scîrţi!* încolo" (DP ,34). În aceeaşi poveste, procedeul exprimă „tratativele" care precedă schimburile de bunuri propuse de Dănilă : „În sfîrşit, *dur* la deal, *dur* la vale, unul mai dă, altul mai lasă, şi Prepeleac mărită capra!" (DP, 35).

Distanţele enorme străbătute de eroi în basme, mersul îndelungat şi anevoios sînt sugerate prin interjecţia *hai*, repetată de cîte patru ori, în structuri binare : „Şi odată mi ţ-o înşfacă ei, unul de-o mînă şi altul de cealaltă, şi *hai, hai! hai, hai!* în zori de ziuă ajung la palat" (HA, 143). Interjecţiile — cuvinte monosilabice grupate două cîte două, dovadă semnul de exclamaţie care disjunge cele două grupuri — sînt izolate de restul contextului prin pauze nete. Accentele cad, simetric, pe silabele pare (a doua şi a patra), care reprezintă punctele de vîrf ale intonaţiei. Repetarea multiplă a interjecţiei ne transmite parcă ceva din îndemnurile reciproce ale drumeţilor istoviţi, acompaniate de acela al autorului însuşi, care îşi petrece eroii, zorindu-i : „Apoi dă din umere şi porneşte ; mai merge el cît merge, până ce, cu mare greu, găseşte drumul. Apoi o *iè* la papuc şi, *hai, hai! hai, hai!* ajunge în sat, la frate-său" (DP, 37) ; „Ninsoarea mai încetase, şi după multă trudă am găsit drumul ; şi *hai, hai! hai, hai!* către sară am ajuns la bunicul David în Pipirig" (A, I 198) ; „Ne întovărăşim cu dînşii, de frica lăieşilor din Ruginoasa, şi *hai-hai, hai-hai*, pînă-n ziuă, iacătă-ne la Tîrgul-Frumos" (A, IV 262).

Traiectul ascendent pe care îl urmează intonaţia în cadrul fiecăreia dintre cele două structuri binare *(hai, hài! hai, hài)* se regăseşte în limita aceleiaşi interjecţii, cînd ea este constituită într-un cuvînt bisilabic. Repetiţia insistentă, însoţită de intonaţia descrisă mai sus şi interpunctată

de pauze exprimă, şi de data aceasta, o acţiune anevoioasă, în speţă mersul trudnic : „Şi atunci, numai iaca un ciocîrlan şchiop se vede viind cît ce putea ; şi, *şovîlc, // şovîlc, // şovîlc ! //* se înfăţişează înaintea sfintei Duminici“ (PP, 59).

Mobilitatea intonaţiei provine, apoi, din numeroasele „paranteze“ (nemarcate grafic) şi construcţii incidente aparţinînd fie autorului, fie personajelor : „Atunci cucoşul înghite cu lăcomie toţi banii şi lasă toate lăzile pustii. Apoi iesă şi de-acolo, *el ştie cum şi pe unde*, se duce la fereastra boierului şi iar începe“ (P, 28—29) ; „Scaraoschi, căpitenia dracilor, văzînd că parte din slugile lui se zăbovesc, porneşte cu grăbire la locul ştiut, să le caute. Şi, ajungînd într-o clipă, se vîră, *el ştie cum şi pe unde*, în odaie la Ivan şi-i şterge o palmă prin somn, cît ce poate“ (IT, 162).

Reliefarea „parantezei“ prin intonaţie şi pauze este mai uşor sesizabilă în dialog :

„— Doamne, măi femeie, Doamne, multă minte-ţi mai trebuie ! zicea tata, văzînd-o aşa de ahotnică pentru mine. Dac-ar fi să iasă toţi învăţaţi, după cum socoţi tu, n-ar mai avè cine să ne tragă ciubotele. N-ai auzit că unul cică s-a dus odată bou la Paris, *unde-a fi acolo*, şi a venit vacă ?“ (A, I 186—187). Textul prezintă interes şi din alte puncte de vedere, luminînd aspecte originale ale artei lui Creangă. Într-adevăr, dincolo de sincera şi fireasca declaraţie de ignoranţă a personajului, distingem atitudinea trucată a povestitorului însuşi. Din alianţa aceasta a candorii cu artificiul se înfiripă savoarea incontestabilă a replicii.

Fraza se mlădiază, alteori, ca urmare a contrastului de intensitate şi de înălţime dintre vorbirea dialogată şi crîmpeiele de monolog interior :

„— Cu tine, şi numai cu tine, m-oiu întrece din chiuit ; şi care-a chiui mai tare, acela să ieie banii.

— Bun !... *zise Dănilă în gînd ; las', că te-oiu chiui eu !* Măi Michiduţă ! Ia chiuie tu întăi, să te aud cum chiui“ (DP, 41) ;

„— Moşnege, zise baba, nu uita să aduci şi nişte roşcove pentru ist băiet, că tare-a fi dorit, mititelul !

— Bine, măi babă. Dar în gîndul său : «„*Da mînca-l-ar brînca să-l mănînce, surlă, că mult mă mai înnăduşi cu dînsul*»" (PP, 49).

„— Apoi dar, mai rămîi sănătoasă, mătuşă Mărioară ! vorba de dinioarea ; şi-mi pare rău că nu-i văru Ion acasă, că tare-aş fi avut plăcere să ne scăldăm împreună... *Dar în gîndul meu : «Ştii c-am nemerit-o? bine că nu-s acasă ; şi, de n-ar veni degrabă, şi mai bine-ar fi !»*" (A, II, 209—210).

În alte împrejurări, numărul zonelor intonaţionale distincte sporeşte :

„— Măi omule ! Stăpînu-meu s-a răzgîndit ; el vrea mai întăi să ne cercăm puterile ş-apoi să iei banii.

«Ia acu-i acu !» zise Prepeleac în gîndul său oftînd. Dar este o vorbă : tot bogatul minteos şi tînărul frumos. Dănilă mai prinsese acum la minte.

— Puterile ? Ei, cum şi în ce fel ?" (DP, 39).

De data aceasta, vorbeşte mai întîi dracul („— Măi omule !..."). Pînă la răspunsul *rostit* al lui Dănilă, străbatem o reţea complicată de zone şi de nivele intonaţionale :

1. „Citarea" unui gînd al personajului („Ia acu-i acu") ;

2. Intervenţia autorului, care precizează că a citat „gînduri" nerostite, nu „vorbe" („zise Prepeleac în gîndul său oftînd") ;

3. Citarea unei „ziceri" („Dar este o vorbă...") ;

4. Intervenţia propriu-zisă a povestitorului („Dănilă mai prinsese acum la minte").

Abia acum se reînfiripă dialogul. Dănilă reluînd unul din ultimele cuvinte ale interlocutorului său :

„— Măi omule ! Stăpînu-meu s-a răzgîndit ; el vrea mai întăi să ne cercăm *puterile* ş-apoi să iei banii.

. . . .

— *Puterile ?* Ei, acum şi în ce fel ?"

În lumina observaţiilor de pînă acum, se impune atenţiei noastre şi următorul text din *Harap-Alb :*

„Dar ia să vedem, ce se mai petrece la masă după ducerea lui Harap-Alb ?

(1) — Hei, hei! zise Spînul în sine, tremurînd de ciudă: nu te-am ştiut eu că-mi eşti de aceştia, că de mult îţi făceam felul! [...] Dar trăind şi nemurind, te-oiu sluji eu, măi badeo! ...Paloşul ista are să-ţi ştie de ştire [...]

(2) — Ei, vedeţi, moşule şi cinstiţi meseni, cum hrăneşti pe dracul, fără să ştii cu cine ai de-a face? Dacă nu-s şi eu un puişor de om în felul meu, dar tot m-a tras Harap-Alb pe şfară! Bine-a zis cine-a zis: „Că unde-i cetatea mai tare, acolo bate dracul războiu mai puternic" (HA, 123).

Replica propriu-zisă a Spînului (notată de mine cu „2") este precedată de un monolog interior („1"), care va fi spus cu voce scăzută, aproape în şoaptă, într-un tempo relativ lent, cu intermitenţe (marcate grafic prin cele trei şiraguri de puncte de suspensie) sugerînd caracterul difuz al gîndirii „rostite" numai lăuntric.

O dată cu trecerea de la monolog interior la dialog, o dată cu întruchiparea lingvistică a gîndirii, discontinuităţile dispar; vorbele se dezlănţuie în iureş, iar vocea se ridică, semeaţă şi impetuoasă [23].

O trăsătură stilistică fundamentală a prozei lui Creangă constă, fără îndoială, în abundenţa adverbelor şi a particulelor demonstrative, subliniind, într-o anumită măsură, gestul, familiar vorbirii. Atît personajele cît şi povestitorul însuşi *arată* tot timpul, iar privirea noastră este mereu tentată să se angajeze pe această traiectorie imaginară, la capătul căreia i se descoperă minunatele întruchipări ale naraţiunii. Replica rostită de Gerilă, atunci cînd el zăreşte tainiţa unde se ascunsese fata împăratului Roş nu poate să nu fie întovărăşită de un asemenea gest deictic: „— *Iacătă-oiu*, măi, *colo*, în vîrful muntelui, după stînca ceea" (HA, 142). De altfel, în textul nostru adverbul *colo* nu are decît un rol precizator, localizînd descoperirea lui Ochilă anunţată încă de la început, prin particula *iacă-(tă)* [24]. Mai interesantă, din acest punct de vedere, este cea de a doua replică a aceluiaşi personaj, formulată imediat după ce fata împăratului Roş îşi schimbase ascunzişul: „— Măi Păsărilă, *iacătă*-oi, *ia! colo*, după lună" (HA, 142). De data aceasta ne găsim în faţa unui cumul de forme de-

monstrative, care alcătuiesc un adevărat lanț, succedîndu-se nemijlocit *(iacătă, ia, colo)*. Gestul se proiectează astfel enorm, pe măsura personajelor și a distanțelor evocate. Mijloace asemănătoare — locuțiuni adverbiale demonstrative — redau alteori deplasarea bruscă a obiectelor în spațiu, consecință a unor mișcări precipitate și violente : „Dar fata îi pune mîna în piept, îl brîncește *cît colo* și zice" (HA, 148) ; „îi și zboară capul *cît colo* de la trup" (HA, 117). În primul dintre textele citate, notabilă este și formația deprefixată *brîncește*, care, prin structura sa fonetică, dobîndește o capacitate expresivă superioară formei literare *(îmbrîncește)*, sugerînd mai exact bruschețea și violența mișcării. Pe linia aceluiași gen de fapte, trebuie amintită, pentru vigoarea ei plastică și dramatică, locuțiunea demonstrativă *cît de colo*. Astfel, pe drumul întoarcerii, capra, „cum venea, *cît de colo* vede cele două capete" (C, 20). Însoțit de intonația adecvată, adverbul demonstrativ presupune, alteori, în anumite condiții contextuale, declanșarea unui gest circular, exprimînd ideea de calitate superlativă : „eu mă duc să pregătesc ceva de-a mîncării ; știi, *colè*, ceva mai omenește" (S, 11) ; „avea și el o păreche de boi, dar *colè*" (DP, 31 ; și urmează descrierea boilor, în acord cu indicația superlativă de mai sus : „porumbi la păr, tineri, nalți la trup, țapoși la coarne... țintați în frunte, ciolănoși și groși, cum sunt mai buni de înjugat la car, de ieșit în lume și de făcut treabă"). Covîrșită de grijile gospodăriei, mama solicită ajutorul lui Nică („mai lasă drumurile și stai lîngă mămuca"), făgăduindu-i, în schimb, „o păläriuță cu tăsma ș-o curăluşă de cele cu chimeriu, știi *colè* ca pentru tine" (A, II 219).

În aceeași categorie se încadrează textele în care autorul — și, împreună cu el, cititorii — urmăresc, în spațiu, peregrinările sau dibuirile personajelor, indicate prin adverbe și locuțiuni adverbiale demonstrative, presupunînd schițarea gesturilor deictice corespunzătoare : „Mai iscodește ea *pe ici, pe colea*, să vadă, n-a putè afla ceva despre copil, dar copilul parcă intrase în pămînt" (SP, 87) ; „Apoi

Dumnezeu pornește cu sfîntul Petru și, *cît ici, cît colè*, ajung pe Ivan" (IT, 159) ; „Purcelul, atunci, de bucurie, mai dă un ropot pe sub lăiți, apoi se iè după moșneag și *cît colè*, mergea în urma lui" (PP, 52). Dinamismul acțiunii sporește de pe urma frecvenței acestor locuțiuni, iar impresia care se degajă este una de familiaritate, de intimitate, personajele mișcîndu-se astfel într-o lume aparent accesibilă, mai ales că timpul basmului nu se opune. În majoritatea cazurilor aceste forme sau locuțiuni adverbiale demonstrative comportă o intonație specială și sînt urmate de o pauză, care contribuie, ambele, la reliefarea lor pe planul frazelor respective.

Fluxul intonațional, mai niciodată neted, prezintă, așadar, tot felul de asperități, de „accidenți", identificabili, de multe ori, în structura fonetică a aceleiași fraze. Suita accentelor se desfășoară capricios și neașteptat, lovind negațiile (adverbe sau prefixe), formele pronominale sau deictice, determinantele temporale care marchează, de obicei, succesiunea pripită a evenimentelor : „Și, *nè*mailungind vorba, *îndàtă șì* pornește la iad. Și *èl* știe pe unde cotigește, că *nù* umblă tocmai mult ; și numai *iàca* ce dă *șì* de poarta iadului. Și atunci, *odàtă* începe a bate... strigînd" (IT, 165).

NOTE

1. Studii fundamentale cu privire la această problemă : Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, București, Institutul de lingvistică română, 1944 ; id., *Limba lui Creangă*, în *Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, I, Editura Academiei R.P.R., 1956, pp. 137—170 ; cf. Jean Boutière, *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă*, Paris, Librairie universitaire, J. Gamber, 1930 (capitolul : *La langue et le style*, p. 199 și urm.) ; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor romèni*, București, 1941 (capitolul dedicat lui Creangă) ; Vladimir Streinu, *Clasicii noștri*, Casa școalelor, 1943 ; Zoe-Dumitrescu Bușulenga, *Ion Creangă*, EPL, 1963 (capitolul :

Cîteva observații pe marginea stilului lui Creangă); G. Călinescu, *Ion Creangă*, EPL, 1964 (capitolul: *Creangă „scriitor poporal")*; N. Corlăteanu, *Studiu asupra sistemei lexicale moldovenești*, Chișinău, 1964 (capitolul: *Oralitatea operei lui Creangă*, p. 185 și urm.). Boris Cazacu, *Limbă vorbită, limbă scrisă, stil oral*, în volumul *Studii de poetică și stilistică*, EPL, 1966, p. 29—37.

2. „Pare chiar impropriu să le spunem cuvinte; căci ele sunt numai vorbe, atît de exclusiv le pricepem cu auzul" (Vladimir Streinu, *lucr. cit.*, p. 222).

3. Asupra caracterului *artistic* al prozei lui Creangă a insistat în repetate rînduri, cu o stăruință pe deplin întemeiată, Sadoveanu: „Găsim în Creangă limbă populară, însă e ușor să ne dăm sama că nu e limba populară obișnuită, ci o cvintesență artistică și armonioasă a ei" *(Opere*, XIX 429). Vezi și Gh. Bulgăr, *Sadoveanu despre stilul artistic al lui Creangă*, în *Limbă și literatură*, XII, 1966, p. 295—302.

4. Vezi Iorgu Iordan, *Stilistica*, p. 58 și urm.

5. Citatele sînt excerptate după *Ion Creangă, Povești, Amintiri, Povestiri*, EPL, 1965. Am utilizat următoarele abrevieri: *S (= Soacra cu trei nurori), C (= Capra cu trei iezi), P (= Punguța cu doi bani), DP (= Dănilă Prepeleac), PP (= Povestea porcului), SP (= Povestea lui Stan Pățitul), HA (= Povestea lui Harap-Alb), FB (= Fata babei și fata moșneagului), IT (= Ivan Turbincă), A*, I—IV *(= Amintiri din copilărie*, cu indicația capitolului căruia îi aparține citatul), *NC (= Moș Nichifor Coțcariul)*.

6. Textul acesta din *Povestea lui Harap-Alb* este interpretat și de Iorgu Iordan, *Stilistica*, p. 60—61.

7. Vezi I. Rizescu, *Propoziții subordonate paratactice*, în volumul *Studii de gramatică*, III. Editura Academiei R.P.R., 1961, p. 107—137: „Cel mai important, mijloc de marcare a raportului de subordonare paratactică este *intonația*. Din păcate nici cercetătorii din domeniul gramaticii, nici cei care se ocupă de fonetică n-au acordat importanța cuvenită acestei probleme" (p. 121—122). Cf. GA_2, II, p. 472—482.

8. Vezi I. Rizescu, *lucr. cit.*, p. 132 și urm.

9. În legătură cu topica, intonația, pauza etc. vezi Sorin Stati, *Teorie și metodă în sintaxă*, Editura Academiei R.S.R., 1967, p. 119 și urm.

10. Modalitățile — extrem de numeroase — de redare a superlativului fac obiectul unui amplu studiu al lui Toma Măruță, *Ideea de superlativ în limba română*, LL, I, 1956, p. 188—212.

11. Valorile stilistice ale procedeului sînt analizate de Gheorghe Bulgăr, *Izolarea subordonatelor în proza artistică contemporană*, SG, I, 1956, p. 165—180.

12. Sau „posterioritate imediată (apropiată)", cum o numește GA_2, II, p. 296.

13. La capitolul respectiv, GA nu ia în discuție această categorie de propoziții subiective.

14. Vezi N. Drăganu, *Conjuncțiile DACĂ și DE (Un capitol de sintaxă românească)*, *Dacoromania*, III, 1923, p. 251—284.

15. Cînd are rol de element corelativ, *apoi*, este, de obicei, accentuat pe prima silabă *(apoi)*. Pentru celelalte numeroase valori semantice și gramaticale ale cuvîntului — atît de întrebuințat de Creangă — vezi DA și DLRC, s.v.

16. „În ce privește propozițiile independente introduse prin *unde* — spune Iorgu Iordan — trebuie arătat că valoarea lor expresivă este neobișnuit de mare. În primul rînd, *unde*, adverb relativ cu sens local, are în astfel de construcții sens mai mult temporal, așadar se produce o ușoară discordanță între formă și conținut. La aceasta se adaugă contradicția dintre aspectul negativ (căci *unde* este urmat de *nu)* și sensul afirmativ foarte clar al propoziției. În sfîrșit, intervine intonația, perfect identică cu a unei propoziții exclamative. Toate aceste particularități, avînd fiecare, prin ea însăși, valoare stilistică, dau construcției în discuție o forță expresivă extraordinară" *(Limba lui Creangă*, în *Contribuții*, I, p. 162).

17. În legătură cu această frază finală din *Capra cu trei iezi*, vezi Barbu Lăzăreanu, *Glose și comentarii de istoriografie literară*, ESPLA, 1958, p. 147.

18. *Odată* este discutat și de Iorgu Iordan, *Limba lui Creangă*, p. 163 ; cf. *Stilistica*, p. 138.

19. Vezi Iorgu Iordan, *Limba lui Creangă*, p. 146.

20. Analizînd o serie de interjecții onomatopeice din proza lui Creangă, Zoe-Dumitrescu-Bușulenga e de părere că „Simțul auditiv al lui Creangă îi sugerează exact cuvîntul pentru ilustrarea zgomotului" *(lucr. cit.*, p. 210).

21. Vezi, de pildă, capitolul intitulat *Interjecţiile şi onomatopeele* din lucrarea citată a lui N. Corlăteanu, p. 472—475. Ceea ce mă nedumereşte este încadrarea acestui capitol printre cele referitoare la *Instrumentele gramaticale* (vezi „Cuprinsul", p. 6).

22. Zoe Dumitrescu-Buşulenga numeşte „scandări ritmice" aceste grupuri interjecţionale (*lucr. cit.*, p. 210).

23. Alternanţa replicii propriu-zise cu transcrierea gîndurilor unui personaj este adesea folosită de Creangă, învederînd „modernitatea" artei prozatorului moldovean.

24. Despre frecvenţa şi rolul particulei demonstrative *iată, (iacă, iaca)*, vezi Iorgu Iordan, *Limba lui Creangă*, p. 146.

Stilul artistic al lui Ion Creangă, Editura ştiinţifică, 1969, pp. 11—37, 217—219.

ION CREANGĂ
SCRIITOR NAŢIONAL
ŞI UNIVERSAL

OPINII

TITU MAIORESCU

LITERATURA ROMÂNA ȘI STRĂINĂTATEA

(1882)

„Ceea ce a trebuit să placă străinilor în poeziile lui Alecsandri, Bolintineanu, Eminescu [...] și novelele lui Slavici, Negruzzi și Gane este, pe lîngă măsura lor estetică, originalitatea lor națională. Toți autorii aceștia, părăsind oarba imitare a concepțiunilor străine, s-au inspirat de viața proprie a poporului lor și ne-au înfățișat ceea ce este, ceea ce gîndește și ceea ce simte românul în partea cea mai aleasă a firei lui etnice. Acest element original al materiei, îmbrăcat în forma estetică a artei universale, păstrînd și în această formă ca o rămășiță din pămîntul său primitiv, a trebuit să încînte pe tot omul luminat și să atragă simpatica lui luare-aminte asupra poporului nostru. Căci orice individualitate de popor își are valoarea ei absolută, și îndată ce este exprimată în puternica formă a frumosului, întîmpină un răsunet de iubire în restul omenirii ca o parte integrantă a ei. [...]

Citirea unor romane și novele ca *Lascar Viorescu* de Kotzebue, ca *Buna pescuire* a spaniolului Alarcon (vezi *Convorbirile literare* de la 1 ianuarie 1881) ca *Rabbiata* lui Heyse, ca *Gura satului* de Slavici, *Amintirile din copilărie* de neprețuitul Creangă, *La mare au diable* și *Petite Fadette* de George Sand, *Madame Bovary* de *Flaubert*, *Memoriile unui vînător* și *Nov* de Turgheniev, *Norocul în Roaring-Camp* de Bret-Harte (vezi *Convorbirile literare* de la 1 ianuarie 1874), *David Copperfield* de Dickens și mai presus de toate, *Ut mine Stromtid* de Fritz Reuter ne-a întărit în convingerea că se poate formula de-a dreptul un nou principiu estetic în privința romanului, în deosebire de tragedie.

(Critice, III, București, Minerva. 1908, p. 19.)

POMPILIU CONSTANTINESCU

[ION CREANGĂ]

Nealtoit cu mlădițe străine, trunchiul primitiv al acestui mare artist, glas întrupat din spiritul rural al Moldovei, a filtrat esența unor caractere de circumstanțiată psihologie etnică, deși *Amintirile* par a-și fi găsit o circulație mai vie printre tineret, fiindcă erau în consonanță cu dorul lui de ghidușii.

Maturitatea însă apreciază în Creangă pe cel dintîi geolog ce scoate la lumină rocile primitive de stratificare a psihologiei etnice a țăranului ; cu excepția pitorescului verbal, legat de provincia de peste Milcov, Creangă a sădit în țăranii lui germenii de viață a țăranului român de pretutindeni <...>.

Dacă s-ar fi născut cîteva veacuri mai înainte, diaconul povestaș din Creangă ar fi fost poate un rapsod al sufletului grandios național ; răsărit în zorii civilizației române, și-a însemnat în *Amintiri*, o dată cu poznele copilăriei, imaginile familiare ale vieții specific autohtone.

În elementul epic, memoriile acestea ating, pe cîteva portative mai jos, epopeea vieții medii și pașnice a țăranului român.

Monografice prin autenticul lor, *Amintirile* evocă o galerie eroică, deposedată de atributele mitice, căci zeii s-au umanizat pînă la identificare cu oamenii. Nimbul de basm încercuiește cîteva principale figuri din cartea crezută numai a copilăriei, fiindcă despre ea vorbește îndeosebi, dar *Amintirile* sînt cartea copilăriei unui neam, în care primitivitatea se zbate comprimată. <...>

Creangă povestitorul e un sol al marelui anonim. Creangă artistul e expresia nealterată a unei individualități ce însumează dispozițiile creatoare ale spiritului etnic. Specificul lui se confundă în specificul virtual al rasei, care și-a găsit excepțional miracolul expresiei atît în suferința dezinteresată, cît și în forme de pitoresc gigant, de umor masiv și calm.

(*Gazeta literară*, nr. 1, 1929 ; reprodus după vol. *Scrieri* 2, București, Editura pentru literatură, 1967, p. 333, 337).

JEAN BOUTIÈRE

[ION CREANGĂ]

...Creangă a vrut să arate că geniul popular naţional crease opere de valoare care, fără adăogirea vreunui element străin, puteau fi puse alături de cele mai frumoase producţii ale literaturii savante : el a luat deci de la popor cîteva din povestirile care-i încîntară copilăria şi adolescenţa şi le-a reprodus cu fidelitate ; dar înzestrat de la natură cu un mare talent, el a ştiut să dea acestor ficţiuni vechi viaţa care le lipsea şi *Poveştile* înfăţişează în multe locuri nu palidele figuri ale legendei, ci portretul viu al ţăranilor moldoveni, contemporani cu povestitorul. Creangă a făcut astfel din povestea tradiţională ceea ce Alecsandri făcuse mai înainte cu *Doinele*, din poezia populară : o operă de artă. <...>

(*La vie et l'ouvre de Ion Creangă*, Paris, 1930, p. 217—218.)

AL. PHILIPPIDE

RĂSFOIND PE CREANGĂ

O bună parte din vraja lui Creangă stă, fără îndoială, în faptul că scrisul lui dovedeşte deopotrivă o artă desăvîrşită a povestirii şi o lipsă aproape totală de literaturizare. Creangă povesteşte cu o simplitate de pasăre care cîntă, de pasăre măiastră însă. Meşteşugul lui, care e neîntrecut, e firesc şi limpede şi izvorăşte dintr-o adîncă nevoie de-a povesti şi de a-şi povesti mai întîi lui însuşi.

Iată de ce scrisul lui este atît de personal şi atît de inimitabil. A pastişa pe Creangă este aproape cu neputinţă. S-ar putea obiecta

că, de obicei, tocmai scriitorii cei mai personali sînt cei mai ușor de pastișat și că un scriitor cu cît are mai multe calități personale, cu atît poate fi pastișat mai ușor. Creangă înfățișează o ciudată abatere de la această regulă. Bogăția lui e inatacabilă și e păzită de o magică formulă, care e greu de dezlegat. Dar chiar acela care ar dezlega formula ar păți ca ucenicul vrăjitorului din balada lui Goethe : ar dezlănțui toate elementele scrisului lui Creangă, le-ar împrăștia pe toate și n-ar mai putea să le orînduiască din nou și să le închege într-o copie exactă a originalului. Analiza literară, în fața operei lui Creangă, e nevoită să-și arunce trusa cu scalpeluri și bisturiuri ascuțite și să lase deoparte obișnuitele-i procedee. Pe Creangă nu știi cum să-l apuci. <...>

Și totuși ar mai fi atîtea lucruri de observat în stilul lui Creangă ! În primul rînd, tonul lui inimitabil, care te face să nu-i mai lași cartea din mînă cînd ai început — pentru a cîta oară ? — să citești *Amintirile* și poveștile. Le poți începe de oriunde și ești sigur că nu vei conteni pînă nu vei ajunge la sfîrșit, pentru ca pe urmă să începi din nou cu prima pagină și să citești totul încă o dată. Nu cunosc scriitor care să aibă în așa de mare măsură însușirea aceasta de-a te prinde pe nesimțite ca o apă de vis, încleștîndu-te cu mijloace atît de simple și cu întîmplări atît de mărunte. Fără îndoială că Creangă datorește aceasta și legăturilor lui cu un puternic fond popular, nealterat, țărăniei lui, ca să întrebuințăm o vorbă pe care el singur o spunea cînd vorbea de scrierile lui. Dar numai această țărănie n-ar fi putut da *Amintirile* și pe *Harap-Alb*. Creangă este exemplarul cel mai viu al talentului de povestitor, dar din naștere, foc dintru început aprins, adînc și sigur ca un instinct.

Minunea mare este că acest dar firesc a rămas la Creangă neprihănit de nici un manierism literar, deși s-a perfecționat pînă într-atîta încît a produs o proză șlefuită de-o artă literară desăvîrșită. Creangă scria greu, ștergea și corecta mereu, se îngrijea de fiecare cuvînt și pînă la ultima corectură își îndrepta și își modifica textul. Cine ar crede aceasta ? Nicăieri proza lui nu trădează nici cea mai mică urmă de sforțare. Totuși, vorbele sînt

fixate într-o armonie coborîtă parcă din fund de veacuri, orînduită aşa de la începutul începuturilor şi nestrămutată <...>

noiembrie, 1936

Consideraţii confortabile, I, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970, p. 123—124.

BARBU LĂZĂREANU

CREATORUL DE TIPURI

Cu Ion Creangă a apărut unul dintre cei mai mari *creatori de viaţă* în proza românească.

Lucrul ar putea surprinde pe cei care — de cînd Honoré de Balzac a fost supranumit concurent al stării civile şi declarat drept imens atelier de destine omeneşti — acordau însuşirea şi titlul creatorilor de figuri, de figurine, de tipuri şi de *obraze* doar marilor romancieri (şi, se înţelege, şi dramaturgilor !).

Şi totuşi Creangă este un astfel de creator.

Cei care în *Manualele de compoziţie*, în observările *generale* asupra stilului, nu-l vor fi întîlnit pe Creangă la capitolul consacrat portretului — la nici una din subîmpărţirile acestuia : *portretul fizic, portretul moral, portretul mixt şi portretul colectiv* — se vor mira desigur de afirmaţia noastră.

Şi totuşi, aşa e.

Figurile şi tipurile care abundă în *Amintirile* şi naraţiunile lui, o parte (de aci încolo *o bună parte)* au — şi vor avea — reputaţia celor ale lui Caragiale.

(1937)

Cu privire la..., Bucureşti, Editura Minerva, 1971, p. 87.

GEORGE IVAŞCU

SEMNIFICAŢIA OPEREI

Opera lui Creangă a izvorît dintr-un mare talent de povestitor, la care s-au adăugat cunoaşterea şi trăirea unei vieţi în ce are ea mai specific românesc, pe plan spiritual. Cel puţin în ochii noştri, opera lui nu e într-atît un document pentru viaţa materială, pentru civilizaţie şi nici chiar pentru felul cum se reflectă această civilizaţie în spiritul popular. Opera lui nu e, pentru noi, nici etnografie şi nici folclor. Pornind din folclor şi din anume realităţi geografice, sociale şi psihologice, opera lui Creangă depăşeşte folclorul, realizînd o *structură* a spiritualităţii româneşti. Moldovenesc, în măsura în care este popular, stilul autorului *Poveştilor* şi *Amintirilor* este într-adevăr oglinda în care se reflectă imaginea autentică a configuraţiei noastre spirituale. Stilul lui Creangă este deci un *stil reprezentativ*. Opera lui este cea dintîi expresie intuitivă pe calea artei a conştiinţei unui popor, manifestată în mediul ei cosmic şi etic[1]. *Amintirile*, ca şi *Poveştile*, au, deci, o semnificaţie mai înaltă şi o valoare care nu se poate preţui în timp. În opera sa, Creangă a *surprins* şi *realizat* pe ţăranul român moldovean în manifestările cele mai caracteristice ale sufletului lui, căci autorul însuşi a trăit aceste manifestări. Ţăranul lui Creangă, înainte de a fi mistic, este hîtru, este spiritual, atribute ale facultăţii dominante din psihicul lui : inteligenţa, isteţimea. De aici şi acea impresie de *realism* a *Amintirilor* şi a *Poveştilor*. (Căci şi în *Poveşti*, eroii sînt tot nişte ţărani „hîtri şi buni de glume".) <...>

Ca şi poporul, Creangă gîndeşte mitic şi epic ; pentru aceasta, apariţia lui în literatura noastră are sensul unui început de originalitate etnică, în sensul pur al acestui cuvînt, adică de configuraţie spirituală românească. În sensul *acesta*, şi nu în altul, opera lui Creangă oglindeşte *stilul de viaţă* al poporului nostru, relevînd ceea ce-l diferenţiază de alte popoare, dar, şi integrîndu-l,

[1] V. şi Pompiliu Constantinescu, în *Vremea*, din martie 1937.

totodată, în armonia configurației spirituale europene, ca o notă al cărei sunet clar afirmă o individualitate și definește un popor. Iată pentru ce opera lui Creangă, scriitor atît de autentic și de reprezentativ, trebuie considerată printre cele mai naționale din literatura noastră.

(*Însemnări ieșene*, nr. 15—16, 1937 ; reprodus după vol. *Confruntări literare*, București, Editura pentru literatură, 1966, p. 107, 126.)

TUDOR VIANU

[ION CREANGĂ]

Personajul basmelor, al nuvelelor, al anecdotelor se povestește pe el însuși în *Amintiri din copilărie*, operă atît de puțin populară în intenția ei. Desigur, omului din popor i se întîmplă să povestească evenimentele din trecutul său, dar totdeauna cu scopul de a minuna pe cei din preajmă cu amintirea unei întîmplări neobișnuite, ciudate. Ideea de a se povesti pe sine însuși, de a prezenta etapele unei formații, înceata însumare a impresiilor vieții, apoi sentimentul timpului, al scurgerii lui ireversibile, al regretului pentru tot ce s-a pierdut în consumarea lui, al farmecului retrăit în amintire sunt tot atîtea gînduri, afecte și atitudini proprii omului modern de cultură. Nici un model popular nu i-a putut pluti înainte lui Creangă, scriindu-și *Amintirile*, dar, desigur, nici prototipurile culte ale genului, primele autobiografii și memorii ale Renașterii, înmulțite apoi în toate literaturile europene. Aci, ca și în poveștile și povestirile sale, Creangă execută trecerea de la nivelul popular al literaturii la nivelul ei cult pe o cale pur spontană prin dezvoltarea organică a unei înzestrări exercitate în întregul trecut al unei vechi culturi rurale, ajunsă acum să se depășească pe sine. Poporul întreg a devenit artist individual în Creangă. Creația lui nu este de altfel naivă, neștiutoare

de sine. Scriitorul își citește cu grai viu compunerile, ca Flaubert altădată, probîndu-le în ritmul și sonoritățile lor.

(1944)

Studii de literatură română, București, Editura didactică și pedagogică, 1965, p. 333—334.

MIHAIL SADOVEANU

DESPRE ION CREANGĂ

Creangă a dat viață ascuțită poveștilor lui, situîndu-se în timp și spațiu, creînd tipuri care se mișcă și vorbesc după caracterul lui. Pentru asta întrebuințează nu numai mijloace simple și elegante de exprimare, ci un depozit secular al neamului, zicători de o mare bogăție și o intensă frumusețǎ poetică. În plus, asupra întregului stăpînește un duh de bună voință care sporește plăcerea cetitorului.

Amintirile și poveștile lui Creangă sînt însăși limba vie a poporului ridicată la un înalt potențial artistic. Cu cît pregătirea lectorului e mai bună, cu atît muzica ei e mai înțeleasă și sentimentul ei mai pătrunzător. Ca și în cazul lui Eminescu, Creangă e unic în sine, însă divers în cetitori. Fiecare găsește în *Amintiri* și *Povești* noutăți și rezonanțe în legătură cu propriul său suflet. Acesta e de altfel privilegiul artei adevărate. <...>

Creangă iese din zona povestitorilor de basme populare, oricît de măiastră ar fi transcrierea lor. *Capra cu trei iezi*, ori *Dănilă Prepeleac*, ori *Stan Pățitul* nu sînt basme decît prin tema lor îndeobște cunoscută și la alte popoare. Creangă nu le face numai românești prin limbă și amănunte caracteristice ; el pune în ele puternica suflare a creației, care învie peisagiu, om și animal, care singularizează în purtare și vorbire, care determină momente și scene dramatice de neuitat. Avem de a face de fapt, în unele din poveștile lui Creangă, cu cele mai originale nuvele care s-au scris în literatura noastră.

Remarcabil e şi faptul că nu se găseşte ceva asemănător nici într-o altă literatură. Apărut după începuturile noastre literare, cînd poporul îşi păstra încă arta lui orală, Creangă aduce prospeţimea sufletului artistic popular, adică a cîntecului şi zicalei, străin de influenţele de imitaţie ale timpului şi într-o perioadă cînd poporul îşi păstra încă aria lui orală, Creangă aduce prospeţimea sufletului artistic popular, adică a cîntecului şi zicalei, valorificîndu-le şi păstrîndu-le în putere şi pentru epocile cînd cartea şi gazeta scad spontaneitatea şi ofilesc memoria poetului anonim. Astfel putem păstra viu în literatura noastră cultă sufletul din veac al acestui popor.

Mai este încă ceva. Dacă ţăranii noştri nu vorbesc şi nu pot vorbi între ei ca în proza lui Creangă, fără îndoială că recunoaştem atît în *Poveşti* cît şi în *Amintiri* esenţa cea mai subtilă a graiului nostru popular, ca şi cum geniul limbii noastre s-ar fi întrupat în această limbă în care cîntă suferinţi şi bucurii ale generaţiilor şi strălucesc metaforele acumulate de secole ca într-un tezaur. Creangă a dat la lumină un bun suprem al acestui neam, însuşirile de delicateţă, sentiment şi umor.

Cu toate rătăcirile funeste ale guvernanţilor de ieri, cu tot întunericul în care a fost ţinut, acest neam şi-a scris prin Creangă documentul imprescriptibil al dreptului său în faţa lumii. Dînd cuvintelor cumpăna justă şi ţinînd seamă de importanţa artei, putem socoti pe Creangă şi pe Eminescu solie către viitorul de cultură al evului nou al umanităţii.

(*Evocări*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1954, p. 97—98.)

AL. PIRU

[ION CREANGĂ]

Comparatiştii au dovedit, cum era de aşteptat, că poveştile lui Creangă au prototipuri în folclorul universal. Tema din *Soacra cu trei nurori* există în basmul armenesc *Soacra*, cea din *Capra cu trei iezi* stă şi la baza unei fabule de La Fontaine (*Le loup, la chèvre et le chevreau*), cea din *Punguţa cu doi bani* se găseşte în colecţia indiană *Panciatantra*, cea din *Dănilă Prepeleac*

se întîlneşte în fraţii Grimm *(Hans 'im Glück)*, *Povestea porcului* se află în Straparola da Caravaggio *(Il reporco)*, cea din *Fata babei şi fata moşneagului* în *Les fées şi Cendrillon* de Perrault, cea din *Stan Păţitul* în legenda doctorului Faust, cea din *Ivan Turbincă* în basmul rusesc *Soldat i smert*, cea din *Harap-Alb* în povestea poloneză *Prinţul Slugabil şi cavalerul invizibil*.

Înseamnă acest lucru că Ion Creangă nu e original? Nimeni n-a tras o asemenea concluzie greşită şi tocmai cei care recunosc în opera sa tematica universală folclorică înţeleg mai bine geniul creator al scriitorului, expresie particulară a geniului colectiv universal.

Căci dacă cei mai mulţi culegători de basme de pretutindeni se mulţumesc a reproduce schemele goale, Creangă aduce totul la orizontul local, portretizează şi clasifică umanitatea morală, foloseşte tehnica expoziţiei teatrale ca Boccacio, singurul autor din literatura universală cu care poate fi comparat mai just. Să nu se uite că cele o sută de povestiri din *Decameron*, realiste fără a evita de tot supranaturalul, sînt de asemenea în marea lor majoritate adunate de autor din circulaţia orală. ⟨...⟩

Opera lui Creangă a trecut printr-un lung proces de asimilare, fiind apreciată din ce în ce mai profund şi devenind populară pe măsură ce masele şi-au recunoscut în ea energiile lor creatoare, în direcţia aspiraţiilor lor.

Astăzi, creaţia sa, răspîndită în ţara noastră în numeroase ediţii populare, este tradusă în tot mai multe limbi, bucurîndu-se de o preţuire unanimă, universală.

(*Prefaţă* la vol. Ion Creangă, *Amintiri, Poveşti, Povestiri*, Bucureşti, Editura pentru literatură, „B.P.T.“, 1960.)

IORGU IORDAN

CREANGĂ, SCRIITOR NAŢIONAL

...Creangă este scriitorul nostru cel mai autentic popular, atît prin conţinutul, cît şi prin arta operei sale literare. Alături de humorul deja menţionat apare, ca un aspect al acestei stări de spirit

caracteristice pentru oamenii simpli, realismul lui desăvîrşit, care se manifestă cu o forţă egală, contrar aparenţelor, chiar în poveştile sale. Ibrăileanu a arătat demult că în *Capra cu trei iezi*, de pildă, modul cum se petrec lucrurile, cum se comportă şi vorbesc animalele nu diferă, în realitate, prin nimic de ceea ce există în viaţa obişnuită a oamenilor. Tot aşa în celelalte basme, unde între împăraţi, sfinţi etc. şi ţărani nu găsim absolut nici o deosebire în chipul cum văd ei lumea înconjurătoare şi cum îşi exprimă părerile despre ea.

La fel de populară este limba lui Creangă, constatare firească, dată fiind legătura indisolubilă pe care o întîlnim totdeauna la scriitorii adevăraţi între conţinut şi formă. Deoarece povestitorul nostru s-a născut şi s-a format în vremea cînd Moldova şi Muntenia constituiau state de sine stătătoare, caracterul popular al operei lui Creangă prezintă numeroase aspecte specific moldoveneşti atît în privinţa materialului prelucrat, cît şi al limbii folosite. Acest fapt, mai cu seamă cel referitor la limbă, a fost interpretat de unii în sensul că povestitorul nostru ar fi un scriitor regional sau dialectal. Din fericire, asemenea păreri năstruşnice n-au fost luate de nimeni în seamă, iar popularitatea de care s-a bucurat Creangă chiar înainte de Eliberare, ca să nu mai amintesc de epoca actuală, cînd numărul ediţiilor şi al exemplarelor operei sale întrece cu mult pe al tuturor scriitorilor noştri, dovedeşte, cu prisosinţă, că el aparţine întregului popor românesc. În asta constă valoarea lui excepţională, care-i asigură o glorie nepieritoare în istoria literaturii noastre.

(*Gazeta literară*, Bucureşti, nr. 51, 17 decembrie 1964, p. 1, 11.)

AL. DIMA

SPECIFICUL ARTEI LUI CREANGĂ

Mi se pare, deci, că întreaga artă a lui Creangă se încorporează în formula organică a vieţii reale, regionale şi naţionale, cu expresive implicaţii universale, şi că meritul ei esenţial e tocmai

această solidaritate perpetuă cu legile obiective ale vieții.

Arta lui Creangă nu imită și nici nu transfigurează fenomenele lumii, ci numai le acceptă ca pe un dat obiectiv, prelungindu-le valabilitatea din efemerul cotidian spre eternul artistic. Farmecul ei e aproape indescriptibil și specificul strict și unic, ce nu poate fi comparat nici cu cel al lui Rabelais, ori cu cel al lui Perrault, al fraților Grimm sau al lui Andersen. De fiecare din aceștia îl leagă o calitate, de Rabelais umorul și ironia, de Perrault duioșia și tendința artistică, de frații Grimm naivitatea și gingășia, de Andersen zborul imaginației, dar totdeodată, de fiecare din aceștia îl depărtează o trăsătură a sa proprie: de Rabelais contactul direct cu realitatea, fără erudiția umanistă a acestuia, de Perrault arta perfect consecventă a naturaleții, fără artificiile salonarde ale povestitorului francez, de frații Grimm îl desparte o maturitate care nu leagă basmele numai de vîrsta copilăriei, de Andersen o vigoare realistă care nu are nimic comun cu sensibilitatea de „poet" a scriitorului danez. Izbutind o originalitate despre care trebuie să spunem din nou că e sugerată de chiar legile realității, Creangă saltă spre universal cu o fermitate pe care în literatura secolului trecut o poseda doar Eminescu și Caragiale.

(*România liberă*, București, nr. 6270, 12 decembrie 1964, p. 2.)

C. CĂLINESCU

CREANGĂ, SCRIITOR UNIVERSAL

...Ion Creangă e un mare prozator și numai cititorul de mare rafinament artistic îl gustă cum se cuvine. ‹...›

Realismul rezultat din cultivarea detaliului și din punerea în evidență a unei individualități stilistice nu aparține la Creangă oralității, ci artei de scriitor. Întîi Creangă fixează odată pentru totdeauna textul, făcînd imposibilă o altă ediție, improvizată. Totul e așa de meticulos studiat într-o versiune definitivă, încît

din acest punct de vedere basmul a ieşit din circuitul folcloric şi a devenit opera lui Creangă. O schimbare oricît de mică a construcţiei dăunează întregului şi n-am mai avea de-a face cu un basm de Creangă traductibil şi ligibil, oriunde şi oricînd. Evident, o culoare locală este, constînd mai ales în caractere individuale şi manifestări etnografice, în care limbajul îşi are partea sa de originalitate, neglijabilă în oricare alt basm, creat folcloric. Conţinuitistic, *Povestea lui Harap Alb* se petrece într-un spaţiu geografic şi sociologic convenţional, avem de-a face cu împăraţi, curteni, sfinte, monştri, nimic nu e particular, nimic n-aduce aminte de orînduirea noastră istorică, de peisajul nostru ⟨...⟩ Într-un cuvînt, secretul lui Creangă stă, ca la orice poet cult, în studiul efectelor, în cuvîntul rar, în cadenţa interioară, în fixitate. Dar fixitatea e contrară legii inerente folclorului.

Cine protestează la apropierea dintre Perrault şi Creangă, sub cuvînt, de pildă, că fiecare înfăţişează lumi locale, n-a înţeles *rien de rien* din arta lor şi a considerat basmele ca înregistrare folcloristică. Fireşte, Plaut, Molière, Courteline, Caragiale îşi au culorile lor sub care însă se ascunde un universal. Comportarea şi apropierea între ei sînt posibile. Lumea fabuloasă a lui Perrault oglindeşte curtea lui Ludovic XIV. Unii eroi vorbesc ca marchizii lui Molière şi ca preţioasele ridicule. Regele dă „un grand festin", un prinţ intră într-un adevărat Versailles. ⟨...⟩ Dar mai presus de această culoare istorică din epoca absolutismului regal este stilul propriu al lui Perrault, exact muzical ca al lui Racine sau spiritual, ca mai tîrziu, acela al lui Voltaire. Poveştile lui Perrault nu pot fi înregistrate nici ele pe bandă de magnetofon. Ele aparţin artisticeşte literaturii culte.

Acelaşi e cazul lui Creangă. Numai sub acest aspect de scriitor cult se poate vorbi de realism în sensul limitat al cuvîntului şi aceasta este latura prin care a început să devină cunoscut şi va deveni universal ca Perrault, Fraţii Grimm şi Andersen.

(*Secolul 20*, Bucureşti, nr. 12, 1964, p. 4, 7—8.)

CONST. CIOPRAGA

UNIVERSALITATEA OPEREI LUI I. CREANGĂ

Trecînd prin viață cu o totală detașare față de ceea ce se putea numi glorie literară, Creangă, ironistul, ar fi întîmpinat poate cu neprefăcută uimire ideea că posteritatea îl va așeza printre clasici. Condensată în pagini puține, opera lui monumentală sintetizează, demonstrează și spune mult, revărsînd o largă vitalitate, caracterizînd psihologia unui popor, dezvăluind o filozofie turnată în formule succinte. G. Ibrăileanu a văzut în el „un Homer al nostru". „Opera lui Creangă este epopeea poporului român". N. Iorga apăsa pe aceeași coardă, observînd că „în plămînii munteanului era destul suflu pentru a împinge anecdota pînă la o epopee rurală".

Dar fiind atît de profund național, scoțînd în lumină particularitățile poporului său, Creangă aduce în patrimoniul literar universal un sunet special, unic, și acest sunet, neîntîlnit la alții, reclamă interesul. Creangă nu poate fi anexat nici unei școli ; n-a suferit nici o influență. Prin glasul lui, — oralitatea nu-l părăsește nici cînd scrie, vorbesc oamenii acestor pămînturi. G. Ibrăileanu l-a definit într-o frază admirabilă : „Creangă este un reprezentant perfect al sufletului românesc între popoare ; al sufletului moldovean între români ; al sufletului țărănesc între moldoveni ; al sufletului omului de la munte între țăranii moldoveni".

Caracterul profund național a determinat înscrierea operei sale în literatura universală. În ciuda dificultăților de expresie, autorul „Amintirilor" a fost tradus în numeroase limbi. Nu numai în limbile popoarelor vecine, nu numai în limbi europene, dar și în chineză, japoneză, birmană, coreeană, hindusă și altele. Paginile incomparabilului Creangă încîntă, mai ales prin traducerile din ultimii ani, cititori în peste treizeci de limbi.

Dar ce aspecte ale clasicismului național alcătuiesc dimensiunea universală a operei lui ? Contemporan cu Eminescu care, cu intuiție sigură, l-a îndrumat spre creație, Creangă pare totuși

departe în timp. Concepția de viață a lui Creangă n-a împrumutat nimic din cărți; el acționează și demonstrează sprijinindu-se de proverbe, în numele unei filozofii ce se confundă cu istoria poporului său. Stilul povestitorului unifică, potențează și ridică la un înalt nivel estetic elementele preexistente în popor. Legat prin toate firele existenței sale de creația înaintașilor fără nume, Creangă valorifică substanța sufletului național, punînd în lumină laturi distincte ale fenomenului românesc. Fără opera lui Creangă ar fi dificil să înțeleagă cineva, mai ales din afară, trăsăturile unei părți a țărănimii române din trecut. Față de țăranii din operele lui Balzac, Tolstoi sau Verga, țăranii lui Creangă vin cu particularități explicate prin împrejurări istorico-geografice, reprezentînd o psihologie specifică (...)

Însă cel dintîi care a văzut în Creangă, după apariția poveștilor, un prozator excepțional, a fost tot Eminescu. În una din cele cîteva însemnări din „Curierul de Iași" (1877) poetul îl situa alături de Alecsandri, Negruzzi și Slavici, pentru a-l compara apoi cu reprezentanți ai literaturii universale, ca germanul Fritz Reuter, autorul lui *Ut mine stromtid*, și americanul Francis Bret-Harte. Doi ani mai tîrziu, un cunoscut al lui Hasdeu, Angelo de Gubernatis, îl semnalează pe autorul lui *Harap Alb* străinătății. Cinstea de a figura în *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei* nu era mică. *Amintirile din copilărie* nu apăruseră încă.

Tot ca autor de basme va trece prozatorul peste hotare, încă în viață fiind. Mite Kremnitz introducea în ciclul *Rumänische Märchen*, apărut la Leipzig în 1882, trei povești de Creangă. (...) Creangă era prezentat cu două povești, ambele însoțite de explicații savante, cu bogate referințe de ordin folcloric, etnografic, mitologic, istoric și lingvistic. De notat că în comentariile lui Léo Bachelin apare pentru prima dată analogia Creangă-Rabelais, pe care unii au crezut a o descoperi întîi la N. Iorga. Tot acolo găsim o referință ce dovedește o excelentă pătrundere a povestitorului studiat. Căci, observă același Léo Bachelin, „ar fi de ajuns să îndepărtăm din *Stan Pățitul* cîteva elemente în care miraculosul a persistat (...) pentru a face o pagină din *De-*

cameronul". Se subliniază aici, cu drept cuvînt, realismul, dar și umorul robust exprimînd o atitudine față de oameni și evenimente. Și această observație va fi fructificată de cercetătorii ce vor urma.

După traducerile înfăptuite de-a lungul anilor, prozatorul fiind cunoscut în ansamblu, venise timpul unor caracterizări în perspectivă universală. Prima monografie amplă consacrată lui Creangă a fost realizată, la sugestia romanistului Mario Roques, de francezul Jean Boutière, viitor profesor la Sorbona. Creangă, demonstrează cercetătorul, este un prozator de o mare originalitate, care sub aparențe simple „a voit să arate compatrioților săi, prea entuziaști, după părerea sa, de cultura străină, că geniul poporului românesc a creat opere anonime demne să fie scoase la lumină, și care, redactate într-o românească curată și împodobite numai cu podoabele spiritului, cu proverbe și dictoane naționale, puteau să rivalizeze cu capodoperele literaturii savante".

Mișcat de răspîndirea peste hotare a operei aceluia pe care și-l considera învățător, M. Sadoveanu nota, la rîndul său, cu satisfacție : „Traducerile operei lui în englezește, franțuzește și italienește au fost primite deosebit de favorabil. S-a întîmplat ca traducerea în englezește să apară în tovărășia altor traduceri din alți scriitori români reputați. Cronicarii englezi au avut aprecierile cele mai elogioase pentru Creangă. Noutatea lui, pentru apuseni, desigur are o valoare deosebită ; dar englezii au prețuit îndeosebi umorul lui fin. Această ascuțime, cvintesență personală, sporește însăși valoarea creației. Acest rural simplu a fost găsit foarte complex de rafinații occidentali".

E învederat că opera lui Creangă aparține astăzi literaturii universale. Comparatiștii îi citează numele, asociindu-l unor creatori ca Rabelais, Luigi Pulci, Perrault, La Fontaine, Robert Burns și alții...

(Reprodus din *Luceafărul*, VIII, nr. 26 (159), 19 decembrie 1964, p. 1.)

A. L. LLOYD

UN ADEVĂRAT EXEMPLU!

Sînt scriitor dintr-o anumită necesitate, cercetător de folclor prin vocaţie şi democrat prin convingere; din această cauză admiraţia mea faţă de Ion Creangă este întreită.

Consider că prima sarcină a unui scriitor este aceea de a scrie pe înţelesul tuturor. În această privinţă, Creangă constituie un exemplu pentru toţi scriitorii lumii. El a rezolvat la timpul său această problemă folosind un stil simplu şi direct, asemănător întrucîtva cu stilul lui Mark Twain din *Aventurile lui Huckleberry Finn*. Literatura sa rămîne absolut „modernă" şi ea se refuză cu hotărîre uitării. Este adevărat că această literatură este străbătută de suflul creaţiei folclorice. Scriitorul este puternic şi sensibil, fantastic şi în acelaşi timp realist, iluminat de focul inteligenţei, chiar şi în momentele în care se lasă copleşit de tragismul vieţii oamenilor simpli.

Creangă reafirmă în opera sa în mod curajos forţa creatoare a poporului. Glasul său puternic provoacă numai admiraţie ⟨...⟩.

Londra, 8 noiembrie 196•

MARIO RUFFINI

UN IZVOR NESECAT

A citi operele lui Ion Creangă este ca şi cum te-ai adăpa la un izvor stilistic nesecat, mereu proaspăt şi limpede. Limba poporului dobîndeşte cu Creangă şi prin el tonul şi autoritatea limbii literare, bogate, flexibile, pătrunzătoare în cele mai intime ascunzişuri ale gîndirii populare; în ea răsună, ca un ecou îndepărtat, stilul marilor cronicari ai Moldovei.

Creangă „nu avea ascunzători în suflet", atunci cînd pornea să descrie personajele sale sau să retrăiască amintirile din co-

pilărie. El „n-a corchezit graiul strămoșesc", din care cu grija unui îndrăgostit și a unui culegător de giuvaieruri a cules din el cele mai strălucitoare perle, le-a înșiruit apoi într-o ghirlandă și a făurit astfel o limbă expresivă, pregnantă, savuroasă și parfumată de aromele puternice ale pămîntului natal.

În dorința de a îmbrăca în vestminte literare graiul poporului, întreaga sa operă avea să fie artistic cizelată, asemeni unui giuvaier.

Creangă a țîșnit în literatura română ca un adevărat jet într-o neașteptată fulgerare stilistică : în acest proces munca sa pasionată și desăvîrșită pe plan literar a făcut să apară atît de perfectă osatura giuvaierurilor sale populare. În această muncă rezidă măreția unei opere pe care Creangă ne-a oferit-o anume mai curînd decît ne-a lăsat-o!...

Torino, 10 noiembrie 1964 (Ateneu, Bacău, nr. 5, decembrie 1964, p. 3)

GINO LUPI

AMINTINDU-NE DE CREANGĂ

La 75 de ani de la moartea autorului, opera lui Creangă, originală și actuală, este mai vie ca oricînd. Poveștile sale, purtînd în ele pecetea celei mai autentice surse populare, situate pe fondul fantasticului, fac să retrăiască, dincolo de înfățișarea lor de animale, personaje vii, mai ales din mediul rural. Sînt personaje care exprimă idei și concepte derivate dintr-o anume mentalitate formată de-a lungul veacurilor și toate acestea spuse în limba poporului la un înalt nivel artistic.

Observator rafinat al realității lumii sale, Creangă știe să creioneze figuri de neuitat ca aceea a lui Moș Nichifor, care pregătește cu spiritul său malițios, umbrit de puțină melancolie, opera cea mai frumoasă a scriitorului moldovean : *Amintirile din copilărie.*

Şi totuşi, cît de greu este să faci ca un scriitor de talia lui Ion Creangă să treacă frontierele ţării sale.

Prima dificultate e aceea a limbii sale, aproape intraductibilă, deoarece maniera sa de a povesti, cuvintele, frazele, proverbele sînt cele pe care autorul le-a învăţat la ţară, în familie, le-a auzit în satul său natal şi apoi le-a adunat în manuscrisele sale, revăzute şi corectate de el de nenumărate ori.

Limba sa, şi mai ales dialogurile sale, par a fi ieşite direct din gura poporului. De fapt, avem de-a face cu o operă meditată, elaborată de un artist care stăpînea puternic sensul ritmic şi muzical al formei.

Chiar dacă se va găsi un traducător capabil să redea destul de bine originalul, cea de-a doua dificultate constă în faptul că opera lui Creangă nu poate fi înţeleasă şi deci apreciată la justa ei valoare, ci doar în cazul în care traducătorul cunoaşte profund caracterul poporului român, nu numai prin intermediul lecturii şi al studiului, ci direct, prin dese contacte, de la om la om.

Ion Creangă este fiul unui popor, format de-a lungul veacurilor, cu frumoase calităţi, inteligent, harnic şi înţelegător, daruri care i-au permis întotdeauna să treacă peste multe obstacole în lunga sa viaţă ⟨...⟩

1964

LADISLAU GÁLDI

ARTIST AL CONDEIULUI

...Totodată ştiu că toate crîmpeiele de viaţă trăite care se ivesc în operele lui Creangă cereau să fie „retrăite“ pentru a intra în cadrul unei compoziţii bine echilibrate şi chiar calculate — în mod imperceptibil — pînă la cele mai mici amănunte. În mod curios, însă, impresiile şi amintirile, în loc să-şi piardă spontaneitatea din cauza acestui proces de sublimare, au ieşit din

alambicurile geniului mai vii, mai fermecătoare şi, poate, mai „autentice", decît orice palidă descriere, pur şi simplu realistă.

În plus, şi cu această observaţie am ajuns la al doilea aspect al operei lui Creangă, avem de-a face cu un artist al condeiului şi chiar al „daltei", care, rămînînd pe terenul solid al unei ambianţe patriarhale, îşi făurea şi cizela, din nou în mod imperceptibil, mijloacele de expresie cu aceeaşi grijă migăloasă cu care îşi şlefuia stilul, aproape în aceeaşi epocă, un Flaubert ascuns şi el în liniştea aparentă a unui peisaj provincial.

Mulţumită unor traduceri bune — ca aceea a Elenei Vianu — şi celebritatea lui Creangă a trecut departe peste hotarele ţării sale pentru a reprezenta în lume specificul geniului românesc marcat de avîntul unei puternice originalităţi.

Budapesta, 13 noiembrie 1964

(*Ateneu*, Bacău, nr. 5, decembrie 1964, p. 17.)

I. ZAIUNCIKOVSKI

FIU AL POPORULUI SĂU

Multora dintre aceştia el li se dezvăluie ca un suflet mare, spiritual, vesel, însetat de viaţă, ca un maestru al cizelării cuvîntului ţărănesc, ca o întrupare a înţelepciunii populare, a unui larg umanism, ca omul care a dăruit din inima sa vieţii marelui Eminescu, Jean Bart şi altora. Dar cîtă inimă a dăruit el generaţiilor de copii, care mai apoi şi-au însemnat sau nu drumul în istoria poporului! Măreaţă este pentru poporul român figura lui Moş Creangă.

Dar despre toate acestea nu poţi afla dintr-odată. La drept vorbind, mie personal Ion Creangă mi s-a dezvăluit cu trudă. La

început a reprezentat o dificilă îndatorire de student, chinuindu-mă să-l traduc apoi, a început să mi se pară de neînțeles din punctul de vedere al vieții românești și numai după o îndelungată comuniune cu tineri și tinere din România, care mi-au fost fie elevi, fie profesori, după cordiale întîlniri cu scriitori și savanți români, mi s-a revelat taina farmecului său. Dar odată înțeles, s-a născut dorința de a-i cunoaște limba, de a vedea și înțelege minunatul colorit sufletesc al poporului român, pe care l-a pătruns el cu inima de fiu al meleagurilor moldovenești.

Nu e deloc ușoară calea străinului spre înțelegerea operei lui Creangă. Căci îndrăzneala de a-l traduce nu înseamnă încă înțelegere, iar Ion Creangă este miezul literaturii românești ! Și astăzi, cînd scriitorul a devenit pentru mine tot atît de accesibil ca și Nekrasov, iar cuvintele sale mi se par tot atît de muzicale ca limba lui Gogol, pot spune cu deplină convingere : „Acum te înțeleg cu adevărat, moș Creangă, și nu numai ca pe un profesor de limbă și literatură română, ci și ca pe un român, un simplu și adevărat român !" Și asta, pe cinstea mea, e minunat !

Moscova, 1964.

(*Ateneu*, Bacău, nr. 5,
decembrie 1964, p. 11)

GEORGE MUNTEANU

CREANGĂ ȘI SINTEZA SA ARTISTICĂ

Spiritul său creator, de o statură cu nimic mai prejos de a creatorului anonim al Mioriței, al legendei meșterului Manole sau, mai exact, al prototipului basmelor românești cu Făt-Frumos, se menține conștient (și un pic obstinat) în „cadrul psihic" al culturii românești de tip folcloric și în „cadrul fizic" al satului moldovenesc de sub munte — vatră de cea mai mare autentici-

tate a spiritualității folclorice, resimțită astfel prin circumstanțele biografice ale anilor de formare și printr-un pan-moldovenism filozofic ce plutea în aer cu mult înainte de Ibrăileanu, teoretizatorul lui. Natură prin excelență de sinteză, cum spuneam, a cărui făptură artistică trăiește mai mult prin viziunea globală ce unifică pe dinăuntru amănuntele, decît prin amănuntele înseși, lui Creangă i-a fost așadar sortit să reprezinte într-o epocă prielnică unor asemenea cristalizări, cea mai cuprinzătoare conștiință artistică ivită din mediul cultural folcloric, încununînd printr-o supremă sinteză cea mai veche și mai statornică direcție creatoare autohtonă. În acest perimetru al inspirației, resimțit ca o matcă ideală a demersurilor sale creatoare, autorul se comportă ca un veritabil demiurg, ca un deținător al atributelor atotputerniciei. În planul gnoseologic și etic, atotputernicia aceasta i-o dă imensul material paremiologic ce-i stă pururi la îndemînă, în virtutea acelei uimitoare erudiții folclorice ce i-a fost recunoscută de mult și în prezența căreia nici o problemă de ordinul cunoașterii sau al comportamentului moral nu rămîne insolubilă pentru conștiința creatoare a lui Creangă (opera întreagă stă dovadă). În planul estetic, atotputernicia de care vorbeam o dă tocmai acea deplină adecvare a cadrului fizic la cadrul psihic menționat, mișcarea spiritului creator printre lucruri resimțite spontan (nu hegelian !) ca fiind *reale*, întrucît sînt *raționale*, în sensul amintitei adecvări la spiritualitatea folclorică milenară. ⟨...⟩

Privite în resortul lor artistic intim, principalele piese componente ale sintezei lui Creangă nu constituie decît elementele aceleiași enorme metafore, care încifrează o atitudine modernă (în sensul lucidității) și foarte veche (în sensul înțelepciunii îndelung verificate) față de lume. Latențele inepuizabile ale acestei metafore vorbesc neîntrerupt cititorilor de toate vîrstele, de pe toate meridianele și din toate epocile care s-au succedat după ivirea miraculoasei opere. Iar acesta e, credem, temeiul ultim al clasicității lui Creangă.

(*Gazeta literară*, nr. 51, 1964 ; reprodus din vol. *Atitudini*, București, Editura pentru literatură, 1966, p. 84, 89.)

EUGEN SIMION

ORIGINALITATEA LUI I. CREANGĂ

„Creangă este, s-a spus pe drept cuvînt, un creator, un artist în adevăratul sens al cuvîntului: creează numai în stil popular, păstrează fonetismul, vorbirea degajată a țăranilor, zicerile lor atît de savuroase, menține fabulosul popular, le topește însă într-o pastă epică, le dă un sens artistic individual. Personajele vorbesc ca și țăranii din ținutul natal al povestitorului. Chiar întîmplările nu odată fabuloase, relatate, par situații tipic țărănești, puse în niște cadre fantastice, nu în măsură însă să modifice imaginea reală a vieții și gesturile tipice. *Soacra cu trei nurori* e o nuvelă, în înțelesul cel mai vechi al speciei despre raporturile familiale. Neînțelegerile dintre soacră și noră sînt tradiționale. Povestea lui Creangă ilustrează tocmai clipele de încordare intervenite într-o familie destul de nevoiașă, după căsătoria copiilor. Povestitorul introduce, aici, elemente dintr-o sferă mai largă, tratate numai în spirit caricatural. Tot așa *Punguța cu doi bani*, unde, în chipul arătat mai înainte, se arată cîrpănoșenia babei, răsturnarea raporturilor firești în cadrul unei familii țărănești. Creangă sugerează toate acestea prin mijlocirea fabulosului, dar, repetăm, datele fanteziei nu întunecă niciodată datele reale de observație. Cel mai bun exemplu în această direcție e *Povestea lui Stan Pățitul*, unde cum observă G. Călinescu, fantasticul e tratat realistic (ca în *Kir Ianulea* a lui Caragiale), „cu multă culoare locală, țărănească".

Scriind greu, Creangă, care debita atît de ușor anecdote, avea respect și aproape teamă de cuvîntul scris. Apropierea ce s-a făcut de Flaubert nu e, păstrînd proporțiile, fără temei. La Creangă cuvintele au un loc al lor ireversibil, sonorități proprii care dispar cînd fraza ia o altă înfățișare. De aceea, institutorul citește cu glas tare, pentru sine sau pentru alții, caută să pătrundă efectul straniu al cuvintelor. Fraza e complicată, arborescentă, odobesciană. Omul care se înspăimînta de cumplitul meșteșug de tîmpenie al gramaticii se opune generației întregi nevoite să descifreze tainele complectivelor și subiectivelor.

Creangă rămîne, în fond, un *poeta faber*, cum va numi, odată, Paul Valery pe tipul de creator care elaborează cu alte mijloace decît acelea ale spontaneității.

(*Gazeta literară*, București, nr. 51, 17 decembrie 1964, p. 4.)

CONSTANTIN CRIȘAN

CREANGĂ ÎN CRITICA LITERARĂ STRĂINĂ

Ca și Eminescu, autorul *Amintirilor din copilărie* trezește, de decenii încoace, interesul viu al criticii literare de pretutindeni. Exegeze, studii, prefețe sau articole, unele semnate de personalități ilustre în domeniu, înregistrează creația lui I. Creangă ca pe una din cele mai originale ale literaturii române și universale. Opiniile care însoțesc cercetările străine asupra marelui nostru scriitor gravitează, în genere, asupra cîtorva probleme fundamentale, în privința cărora, concluziile criticii sînt, așa cum vom vedea, unanime.

Astfel, problema surselor folclorice ale artei lui Creangă este, poate, cea mai adînc și mai viu dezbătută. Ea a condus și la sublinierea unui adevăr incontestabil, acela că scriitorul a știut, pornind de la folclor, să creeze neasemuite comori artistice, pline de prospețime și inedit.

Marele romanist G. Weigand spunea în 1910 : „...felul său de a se manifesta, imaginile, figurile de stil sînt proprietatea limbii populare ; lucrările sale izvorăsc din tezaurul literaturii populare și, cu toate acestea, el este un artist, un maestru neîntrecut în arta de a povesti“.

Se recunoaște aici un Creangă creator, un artist laborios care a făcut întotdeauna nu doar o simplă reluare sau prelucrare, ci operă de artă însemnată cu filigranele geniului. Adevărul a fost subliniat de către mai toți comentatorii sau exegeții operei lui

Creangă și asociat altor dominante ale creației marelui prozator : umorul, ineditul limbii și stilului scrierilor sale, înțelepciunea paremiologică, elementele originalității sale.

(*Contemporanul*, București, nr. 51, 18 decembrie 1964, p. 2.)

MIRCEA TOMUŞ

„MISTERUL" CREANGĂ

Receptarea și apoi evocarea atît de concret senzorială a vieții rămîne una din trăsăturile cele mai personale ale artei lui Creangă. Proza lui Sadoveanu cu întinsul ei registru senzorial își găsește aici un izvor și un ascendent în paginile căreia viața se impune cu forță deosebită, în ciuda sau tocmai prin marea economie de mijloace. Rămîn, de la lectura *Amintirilor* și poveștilor, pentru multă vreme, adevărate insule, zone luminoase de senzații și imagini proaspete : dimineața în care Nică pleacă la Pipirig cu bunicul său și în care înainte de plecare copilul se necăjește „cu niște costițe de porc afumate și cu niște cîrnați fripți" („Și era un pui de ger în dimineața aceea de crăpau lemnele"), sau între altele, abundența de provizii din camera dosnică a frumoasei crîșmărițe de la Rădășeni, evocată cu o pasiune de pictor primitiv. S-ar putea observa apoi cum, în *Harap Alb* povestirea merge foarte neutră, impersonală, atîta vreme cît urmează îndeaproape schema folclorică, dar izbucnește în adevărate explozii de viață, intens creată, atunci cînd povestitorul poate îmbogăți și nuanța firul epic cu „material din depozite personale".

Dar, odată descoperit și urmărit acest filon, în ciuda constatării că el definește foarte apropiat arta lui Creangă, se impune îndată observația că nu o epuizează. Așa cum universalitatea lui Creangă se sprijină pe receptarea adînc personală, concret senzorială, a vieții, la fel, aceasta din urmă își găsește un *pandant* în marea lui știință de a sugera și modela unele stări sufletești și situații,

cu o precizie a nuanţelor pe care se cuvine să o invidieze cea mai modernă proză intelectuală.

Aparenta lipsă de ordine în naraţiune, urmărirea în primul rînd a filonului emotiv, tehnica finalurilor abrupte sînt modalităţi pe care proza modernă le-a preluat din plin. Faptul că povestitorul din Humuleşti le-a intuit prin forţa deosebită a talentului său, reprezintă încă un motiv pentru care Creangă apare astăzi atît de apropiat de noi: apropiat prin valoarea universală a artei sale, prin neegalata sa măiestrie narativă. Sînt elemente prin care astăzi încercăm să dezlegăm „misterul" Creangă.

(*Steaua*, Cluj, nr. 1, ianuarie 1965, p. 1, 9.)

OVIDIU BÎRLEA

[ION CREANGĂ]

Creangă a fost deseori comparat cu unii scriitori, români şi străini, îndeosebi cu Rabelais, La Fontaine şi Perrault. Atari apropieri nu sînt gratuite, ele contribuie la înţelegerea mai uşoară a configuraţiei operei crengiste. Comparaţiile ar putea fi extinse de pe această poziţie şi, între alţii, ar putea fi amintit şi Don Quijote al lui Cervantes, căci Sancho Panza în fond nu e decît un fel de *Dănilă Prepeleac* iberic, şi prost dar şi şiret, care se scuză de ţărăniile lui şi care foloseşte mai la fiecare pas acele proverbe şi zicători, „refranes", dovedindu-se a fi un fel de erudit în ale paremiologiei, spre marea stupoare a stăpînului său, năucit de atîta risipă verbală. Totuşi deosebirile sînt enorme, mult mai grele la cîntar decît asemănările. Genul proxim al operei lui Creangă este povestea populară românească în haina ei moldovenească şi cercetarea literară trebuie să pornească de aci. Creangă face parte din aceeaşi familie cu povestitorii populari, de care totuşi se distanţează peste aşteptări: e fratele genial al acestora. Le sînt comune acelaşi patrimoniu prin moştenire, acelaşi aer de familie, aceleaşi mijloace de realizare, decît că scînteia geniului

a dat roadele cuvenite numai la Creangă. La aceasta, Creangă a fost ajutat nu numai de ceea ce se numește talent, ci și de privilegiul unei culturi de grad mulțumitor și mai cu seamă de posibilitățile pe care le oferea creația prin scris.[...]

Cazul Creangă e unic în literatură, se pare și în cea universală, căci se disting la el atîtea și atîtea aspecte contradictorii, paradoxale, care dezic postulatele teoriei literare curente. Cercetările arată că Creangă e scriitorul cel mai lipsit de originalitate în ceea ce privește fondul, fabulația propriu-zisă. El nu a scris decît ceea ce a auzit *Povești* sau a văzut *Amintiri*, încît partea de invenție în fabulație e, dacă nu inexistentă, în orice caz puțină și discutabilă. Creangă se află tocmai la antipodul celor care se plîng că nu le-au mai rămas teme de tratat, fiindcă predecesorii ar fi epuizat totul. Opera lui ilustrează adevărul că poți să fii cît se poate de original, fără să fii original și sub aspectul amintit. Căci Creangă e poate cel mai original scriitor al literaturii ; e atît de aparte, încît nu a putut crea o școală, un curent, iar cei ce au vrut să-i devină ucenici, n-au izbutit să fie altceva decît imitatori slabi, niște adevărați epigoni. Pe cît e de folclorică opera lui, pe atît e și de originală, de individuală. Opera lui e simplă, accesibilă și copiilor, dar în același timp, disecat în amănunțime, se vădește a fi prozatorul cel mai dificil și prin aceasta un mijloc sigur de verificare a cunoașterii aprofundate a limbii române. Pe cît e de arhaic, pe atît e și de rafinat.[...]

Dacă ar fi să cuprindem într-o formulă opera lui Creangă, aceasta s-ar putea defini ca o simbioză organică a dorului cu umorul. Altoirea umorului pe dorul puternic și profund după o lume care apune îi conferă operei lui Creangă cele două fațete, după care poate fi percepută, de suprafață sau în profunzime, printre rînduri, și constituie nota ei specifică. La prima vedere, îmbinarea e contrastantă și nefirească, dar ea nu e decît reflexul celor două modalități ale existenței umane. Sinteza literară a celor doi poli opuși necesită o scînteiere genială, ea nu apare decît la marii scriitori ; printre aceștia se numără și Creangă.

(Vol. *Poveștile lui Creangă*, București, Editura pentru literatură, 1967, p. 229—230, 234—235, 237.)

D. MICU

ÎNTRUCHIPARE A GENIULUI ARTISTIC ROMÂNESC

Poveştile lui Creangă conţin folclorul sublimat cum fructul conţine sucurile pămîntului şi focul solar. Scriitorul n-a „cunoscut" folclorul, nu l-a „valorificat". S-a născut cu creaţia anonimă în sînge şi a dispus de ea, în deplină libertate, ca de o avere de la părinţi, agonisită şi sporită de mii de generaţii. Identificăm în creaţia autorului lui *Harap Alb* o aceeaşi vibraţie fundamentală, un acelaşi tip de imaginaţie şi sensibilitate, acelaşi mod de a concepe şi trăi existenţa ca în literatura populară. Nu doar motive, personaje; material epic, mijloace de expresie au trecut, transfigurate, din folclor în opera lui Creangă; de sorginte folclorică e însăşi atmosfera interioară, însuşi duhul generator al operei... Opera, întreagă, exemplifică o viziune a lumii. Viziune de artist al cărui orizont sufletesc rezumă experienţa de viaţă şi de cunoaştere a unui popor. Creangă priveşte, ca scriitor, existenţa cu un fel de calmă, înţeleaptă detaşare, fără anxietăţi, lucid, cu un umor uşor sceptic, cu liniştea omului trecut prin multe şi pregătit pentru orice. Peste sensibile deosebiri de tot soiul, epica lui Ion Creangă comunică printr-o latură a ei cu lirica lui Eminescu şi prietenia dintre cei doi scriitori, pe care în aparenţă totul îi despărţea, se va bizui pe afinităţi de înţelegere a vieţii. Romantismul unuia, nutrit cu marea cultură a lumii, nu mai puţin din creaţia scrisă şi orală a neamului său, jovialitatea de tip popular a celuilalt sînt două moduri diferite ale unui clasicism de substanţă, profund caracteristic spiritualităţii româneşti. Întruchipare supremă, în epică, a geniului naţional, opera lui Ion Creangă este şi va rămîne, în veci, o mărturie a puterii de creaţie a poporului nostru, cartea măiastră a tinereţii lui fără bătrîneţe.

(*Scînteia, Bucureşti*, nr. 7267, 1 martie 1967.)

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA

[ION CREANGĂ]

...În acest genial scriitorul popular trăieşte conştiinţa unei mari culturi, la care participă şi la care se întoarce cu o admiraţie şi încredere vrednice de orice umanist european. Aşa cum în Renaştere, umaniştii se îndreptau spre culturile vechi clasice, latină şi greacă, ca spre nişte surse eterne, cu convingerea că în ele vor găsi adevărul, tot astfel umanistul popular, se adresează milenarelor izvoare ale folclorului, din care scoate, după necesităţile creaţiei, răspunsurile consacrate ale înţelepciunii populare, alegîndu-le şi dozîndu-le însă după îndrumarea geniului său. Creangă crede cu tărie în superioritatea indiscutabilă a înţelepciunii şi culturii populare. De aci mîndria apartenenţei la lumea satului răzăşesc, la acea lume pe care o socotea fără pereche şi care i-a dat posibilitatea cunoaşterii celei mai cuprinzătoare a vieţii. De aci optimismul structural al scriitorului.

Ca atitudine, ca gîndire, ca viziune, Creangă reeditează, pe de o parte, cîteva trăsături specifice ale străvechii culturi folclorice, păstrate în comunitatea din care făcea parte, iar pe de alta, reface gesturi tipice umaniste, rinascimentale, de încredere în raţiunea omenească, de laicizare a lucrurilor şi relaţiilor din lume, de atenuare a miraculosului printr-o perspectivă hazlie, burlescă. Astfel, în a doua jumătate a secolului XIX, Creangă este o apariţie cu totul singulară în contextul romantismului care sfîrşeşte, strălucit, cu Eminescu şi al realismului ilustrat cu precădere de Caragiale. ⟨...⟩

Amestecînd astfel tradiţia povestitorului popular, tehnica naraţiei învăţată de la acela, cu propriile selectări şi dozări dictate de conştiinţa sa artistică genială, Creangă a izbutit să creeze o operă izbitor de nouă şi de originală, una dintre cele mai de preţ din istoria literaturii noastre clasice.

(*Prefaţă* la vol. Ion Creangă, *Amintiri, Poveşti, Povestiri*, Bucureşti, Editura tineretului, colecţia „Lyceum", 1969, p. 8—9, 17.)

BIBLIOGRAFIE*

GHEORGHE ADAMESCU, *Istoria literaturii române*, București, Editura librăriei Leon Alcalay (1920), pp. 480—485.

GHEORGHE ADAMESCU, *Contribuțiune la bibliografia românească*, Fasc. I, București, Cartea românească, 1921, pp. 121—123; Fasc. II, Tipografiile române unite, 1923, pp. 182—183; Fasc. III, Editura Casei școalelor, 1928, pp. 133—134.

V. ADĂSCĂLIȚEI, *Creangă și folclorul*, „Ateneu", Bacău, I, nr. 5, decembrie 1964, p. 6.

ION AGÂRBICEANU, *Ion Creangă, neîntrecutul povestitor*, „Steaua", VIII, nr. 3, martie 1957, pp. 91—92. Republicat în *Meditație în septembrie*, Editura Dacia, Cluj, 1971, pp. 163—165.

ION AGÂRBICEANU, *Ion Creangă*, „Tribuna", Cluj, VI, nr. 9, 1 martie 1962, p. 1. Republicat în *Meditație în septembrie*, Editura Dacia, Cluj, 1971, pp. 228—230.

SORIN ALEXANDRESCU-ION ROTARU, *Analize literare și stilistice*, Editura didactică și pedagogică, 1967, pp. 191—196 *(Ion Creangă — Povestea lui Stan Pățitul)*.

PAUL ANGHEL, *Elevația motivului folcloric sau Ion Creangă*, „Scînteia tineretului", XX, nr. 4850, 18 decembrie 1964, pp. 4—5.

ION APETROAIE, *Operă de sinteză critică*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie 1964, p. 8.

* Ordinea autorilor este alfabetică.

N. I. APOSTOLESCU, *Istoria literaturii române moderne*. Partea I *(1821—1866)*, C. Sfetea, 1913, pp. 77—78.

VIRGIL ARDELEANU, *Farmecul lui Creangă*, „Steaua", XV, nr. 1, ianuarie 1965, pp. 10—21. Reprodus în *Însemnări despre proză*, Editura pentru literatură, 1966, pp. 253—269.

TUDOR ARGHEZI, *Creangă*, „Tribuna", VI, nr. 11, 15 martie 1962, p. 1.

A. E. BACONSKY, *Ion Creangă*, „Steaua", VIII, nr. 3, martie 1952, pp. 92—94.

LEON BACONSKY, *Înaintaș și contemporan*, „Steaua", XV, nr. 12, decembrie 1964, pp. 61—64.

N. BARBU, *Creangă și „Junimea"*, „Iașul literar", XV, nr. 11, noiembrie 1964, pp. 35—43.

JEAN BART, *Ion Creangă*, „Adevărul literar și artistic", IX, nr. 489, 20 aprilie 1930, pp. 1—2.

I. A. BASSARABESCU, *Cine a îndemnat pe Creangă să scrie ?*, „Convorbiri literare", LXIII, februarie 1930, pp. 3—5.

AL. BĂDĂUȚĂ, *Creangă*, „Gîndirea", IX, nr. 12, 1929, pp. 407—408.

I. D. BĂLAN, *Ion cel Mare*, „Scînteia", XXXIV, nr. 6475, 19 decembrie 1964, p. 3. Reprodus în *Valori literare*, Editura pentru literatură, 1966, pp. 24—28.

CORNELIU BĂRBULESCU, *Prefață* la : Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*, Editura Tineretului, 1966.

SIMION BĂRBULESCU, *O monografie artistică a satului*, „Iașul literar", XV, nr. 11, noiembrie 1964, pp. 69—78.

DAN BERINDEI, *Redescoperirea lui Moș Ion Roată*, „Contemporanul", nr. 3, 23 ianuarie 1959, p. 3.

MARCU BEZA, *Prefață* la : Ion Creangă, *Recollections*, London & Toronto, 1930.

ÁRPÁD BITAY, *Istoria literaturii române*, Cluj, 1924, pp. 43—45.

OVIDIU BÎRLEA, *Ion Creangă și folclorul*, „Steaua", XV, nr. 1, ianuarie 1965, pp. 34—42.

OVIDIU BÎRLEA, *Poveștile lui Creangă*, Editura pentru literatură, 1967, 318 p.

GH. BOGDAN-DUICĂ, *Variante unguerești la Ion Creangă*, „Făt-Frumos", Suceava, V, nr. 1, ianuarie-februarie 1930, pp. 5—10.

N. A. BOGDAN, *Adunarea scrierilor lui Creangă*, „Lupta", VII, nr. 1025, 14 ianuarie 1890.

N. A. BOGDAN, *De haz și de necaz*, Iași, Cultura românească, 1929, pp. 174—177.

M. BORCILĂ, *Stilul* (lui Creangă), „Tribuna", VIII, nr. 52, 24 decembrie 1964, p. 9.

CONSTANTIN BOTEZ, *Introducere* la : Ion Creangă, *Opere complecte*, București, Cartea românească, 1936 (reprodusă și în edițiile din 1937, 1938, 1941, 1942, 1943, 1947).

DEMOSTENE BOTEZ, *Întrupare a geniului popular*, „Scînteia", XXXIV, nr. 6469, 13 decembrie 1964, p. 3.

I. BOTEZ, *Studii și observații*, Iași, Viața românească, 1914, pp. 122—124.

IOACHIM BOTEZ, *Ion Creangă, scriitorul pămîntului*, Anuarul liceului de băieți „Petru Rareș", Piatra Neamț, pe anul școlar 1932—1933, pp. 33—38.

JEAN BOUTIÈRE, *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă (1837—1889)*, Paris, Gamber, 1930, XXXI+259 p.

JEAN BOUTIÈRE, *Prefață* la : Ion Creangă, *Recordações de infância*, Lisabona, 1947.

JEAN BOUTIÈRE, *Cuvînt înainte* la : *Nouvelles roumaines*. Anthologie des prosateurs roumains, Paris, Seghers, 1962.

SAVIN BRATU, *Ion Creangă*, Editura Tineretului, 1968, 341 p. (Colecția „Oameni de seamă").

GH. BULGĂR, *Un dicționar al limbii lui Creangă*, „Limba română", VIII, nr. 1, 1959, pp. 97—98.

GH. BULGĂR, *Stilul marelui povestitor comentat de Sadoveanu*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie 1964, p. 5.

GH. BULGĂR, *Sadoveanu despre stilul artistic al lui Creangă*, „Limbă și literatură", XII, 1966, pp. 295—302.

AL. BUSUIOCEANU, *Ion Creangă*, „Lamura", I, nr. 3, decembrie 1919, pp. 256—258.

EUSEBIU CAMILAR, *La a șaizeci și cincea pomenire a lui Creangă*, „Gazeta literară", I, nr. 42, 30 decembrie 1954, p. 7.

ION I. CANTACUZINO, *Viața românească a lui Ion Creangă*, „Vremea", X, nr. 178, 7 martie 1937, p. 8.

TR. CANTEMIR, *Realismul basmelor*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie 1964, p. 11.

P. A. CARAIOAN, *Ion Creangă*, Editura Tineretului, 1955, 399 p. (Colecția „Oameni de seamă").

GH. CARDAȘ, *Istoria literaturii românești de la origine pînă în zilele noastre*, București, Oltenia, 1938, pp. 305—308.

N. CARTOJAN, *Breve istoria della letteratura romena*, Roma, 1926, 33 p.

C. CĂLIN, *Impresii de lectură*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie 1964, p. 17.

G. CĂLINESCU, *Eminescu și Creangă*, „Adevărul literar și artistic", X, nr. 579, 10 ianuarie 1932, p. 5.

G. CĂLINESCU, *Ion Creangă*, „Adevărul literar și artistic", XVIII, nr. 844, 7 februarie 1937, p. 2. Reprodus în *Ulysse*, Editura pentru literatură, 1967, pp. 75—76.

G. CĂLINESCU, *Ceva despre Creangă*, „Adevărul literar şi artistic“, XIX, nr. 894, 23 ianuarie 1938, p. 5.

G. CĂLINESCU, *Opera lui I. Creangă, cu prilejul unei noi ediţii*, „Adevărul literar şi artistic“, XIX, nr. 905, 10 aprilie 1938, p. 17.

G. CĂLINESCU, *Despre „Moş Nichifor Coţcariul“*, „Adevărul literar şi artistic“, XIX, nr. 909, 8 mai 1938, pp. 15—16.

G. CĂLINESCU, *Viaţa lui Ion Creangă*, Bucureşti, Fundaţia pentru Literatură şi Artă, 1938, 371 p.

G. CĂLINESCU, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, Fundaţia pentru Literatură şi Artă, 1941, pp. 419—431.

G. CĂLINESCU, *Istoria literaturii române. Compendiu*, Bucureşti, 1946, pp. 189—193 ; ediţie nouă Editura pentru literatură, 1960, pp. 171—175.

G. CĂLINESCU, *Prefaţă* la : Ion Creangă, *Opere*, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1953.

G. CĂLINESCU, *Un monument al naturii*, „Contemporanul“, nr. 10, 8 martie 1957, pp. 1, 6.

G. CĂLINESCU, *Caragiale şi Creangă*, „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor“, XII, nr. 3—4, 1962, pp. 389—400.

G. CĂLINESCU, *Prefaţă* la : Ion Creangă, *Opere*, Editura Meridiane, 1963.

G. CĂLINESCU, *Despre „scriitorul poporal“*, „Contemporanul“, nr. 10 (908), 6 martie 1964, pp. 1, 7.

G. CĂLINESCU, *O lecţie universitară (Despre poveştile lui Creangă)*, „Contemporanul“, nr. 16, 17 aprilie 1964, p. 2.

G. CĂLINESCU, *I. Creangă şi Ch. Perrault*, „Contemporanul“, nr. 17 (915), 24 aprilie 1964, pp. 1—2.

G. CĂLINESCU, *O expresie monumentală a poporului*, „Scînteia, XXXIV, nr. 6473, 17 decembrie 1964, p. 3.

G. CĂLINESCU, *Ion Creangă*, „Contemporanul", XI, nr. 51, 18 decembrie 1964, p. 1.

G. CĂLINESCU, *Ion Creangă (Viața și opera)*, ediție nouă, revăzută, Editura pentru literatură, 1964, 407 p.

GEORGE CĂLINESCU, *Creangă, scriitor universal*, „Secolul 20", nr. 12, 1964, pp. 4—8.

IL. CHENDI, *Creangă și Eminescu*, „Semănătorul", I, nr. 28, 6 octombrie 1902, vol. II, pp. 19—23. Reprodus în *Omagiu lui M. Eminescu*, București, 1909, pp. 139—143 și în *Pagini de critică*, Editura pentru literatură, 1969, pp. 37—41.

IL. CHENDI și ȘT. O. IOSIF, *Prefață* la: „Ion Creangă, Opere complete", București, Minerva, 1902.

IL. CHENDI, *Preludii*, București, Minerva, 1903, pp. 55—61.

ION CONST. CHIȚIMIA, *Ion Creangă*, „Preocupări literare", III, nr. 7, septembrie 1938, pp. 324—325.

VALERIU CIOBANU, *Ion Creangă și folclorul rus*, „Veac nou", XIII, nr. 9, 1957, p. 2.

VALERIU CIOBANU, *Motivul folcloric universal* în *„Ivan Turbincă" a lui Ion Creangă*, în vol. *Folclor literar*, Timișoara, 1967, pp. 57—62.

ȘERBAN CIOCULESCU, *Centenarul lui Creangă*, „Revista Fundațiilor", IV, nr. 3, 1 martie 1937, pp. 640—656.

ȘERBAN CIOCULESCU, VL. STREINU, T. VIANU, *Istoria literaturii române moderne*, I, București, Casa școalelor, 1944, pp. 304—314. Vezi și ediția de la Editura didactică și pedagogică, 1971, pp. 255—263.

ȘERBAN CIOCULESCU, *Ion Creangă* (70 de ani de la moartea marelui scriitor), „Gazeta literară", VII, nr. 2, 7 ianuarie 1960, pp. 1, 3.

ȘERBAN CIOCULESCU, *75 de ani de la moartea lui Creangă. Artistul*, „Scînteia tineretului", nr. 4845, 13 decembrie 1964, pp. 1, 3.

ȘERBAN CIOCULESCU, *Aspecte ale operei*, „Tribuna", VIII, nr. 52, 24 decembrie 1964, p. 6.

ȘERBAN CIOCULESCU, *În marginea lui „Moș Nichifor Coțcariul"*, „Steaua", XV, nr. 1, ianuarie, 1965, pp. 25—29.

ȘERBAN CIOCULESCU, *Ion Creangă artistul. În marginea lui „Moș Nichifor Coțcariul"*, în vol. *Varietăți critice*, Editura pentru literatură, 1966, pp. 193—202.

CONSTANTIN CIOPRAGA, *„Amintirile" cutreieră meridianele*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie 1964, p. 24.

C. CIOPRAGA, *Posteritatea lui Creangă*, „Gazeta literară", IX, nr. 52, 23 decembrie 1965, p. 9.

ANNA COLOMBO, *Introducere* la : Ion Creangă. *Novelle*, Torino, 1955.

Comemorarea „Junimii" la Iași (mai 1936), sub îngrijirea d-lor Const. Meissner și Rudolf Șuțu, Iași, 1937, 230 p.

A. CONSTANTIN, *Omagiu marelui povestitor*, „România liberă", XXII, nr. 6264, 5 decembrie 1964.

I. EMILIAN CONSTANTINESCU, *Un aspect al originalității lui Ion Creangă (Sinteza elementelor contrare)*, București, 1938, 25 p.

EMILIAN CONSTANTINESCU, *Neologismele lui Creangă*, „Convorbiri literare", LXXII, nr. 10, 11, 12 octombrie-decembrie 1939, pp. 1879—1894.

POMPILIU CONSTANTINESCU, *Centenarul lui Creangă*, „Vremea", X, nr. 478, 7 martie 1937, p. 9. Reprodus cu titlul *Ion Creangă*, în *Scrieri alese*, Editura de stat pentru literatură și artă, 1957, pp. 231—241 și în *Scrieri*, vol. II, Editura pentru literatură, 1967, pp. 333—340.

DUMITRU CORBEA, *Prefață* la : Ion Creangă, *Oeuvres choisies*, Bucarest, Editions „Le livre", 1955.

DUMITRU CORBEA, *60 de ani de la moartea lui Ion Creangă*, în vol. *Anotimpuri. Articole, conferințe și reportaje*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, 144 p.

N. CORLĂTEANU, *Lexicul de origine slavă în povestea lui Ion Creangă „Ivan Turbincă"*, în *Omagiu lui Iorgu Iordan, cu prilejul împlinirii a 70 de ani*, Editura Academiei, 1958, pp. 203—211.

N. CORLĂTEANU, *Problema studierii substantivelor din „Poveștile" lui I. Creangă*, „Limba română", VIII, nr. 3, 1959, pp. 59—63.

N. CORLĂTEANU, *Perfectul simplu la Ion Creangă*, în vol. *Omagiu lui Al. Rosetti*, Editura Academiei, 1965, pp. 145—146.

RAFFAELO CORSO, *Introducere* la: Ion Creangă, *Ricordi d'infanzia*, Firenze, 1931.

M. COSMESCU, *Edițiile Kirileanu*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie 1964, p. 16.

VICTOR CRĂCIUN, *Creangă și caracterul dramatic al operei sale*, „Gazeta literară", XI, nr. 51, 17 decembrie 1964, p. 8.

VICTOR CRĂCIUN, *Universalitatea operei lui Creangă*, „Munca", nr. 5330, 25 decembrie 1964, p. 2.

FLORIAN CREȚEANU, *Din experiența unor lecții despre stilul și limba operelor literare*, Editura didactică și pedagogică, 1967, pp. 61—63.

ION CREȚU, *Introducere* la: Ion Creangă, *Povești, Amintiri, Anecdote și istorioare*, București, Cultura românească, 1939.

I. CREȚU, *Creangă și Eminescu*, „Luceafărul", nr. 26, 19 decembrie 1964.

VALERIU CRISTEA, *Creangă și sentimentul timpului*, „Gazeta literară", XI, nr. 51, 17 decembrie 1964, p. 8.

VALERIU CRISTEA, *Cruzimea la Creangă*, în vol. *Interpretări critice*, Editura Cartea românească, 1970, pp. 207—209.

CONSTANTIN CRIȘAN, *Creangă în critica literară străină*, „Contemporanul", nr. 51, 18 decembrie 1964, p. 2.

CONSTANTIN CRIȘAN, *Creangă peste mări și țări*, „Tribuna", VIII, nr. 52, 24 decembrie 1964, p. 12.

N. STELIAN CUCU, *Ion Creangă (Schițe de critică literară)*, Rîmnicu-Sărat, Tipografia Poporul, 1935, 131 p.

ILIE DAN, *Elemente ardelenești în limba lui Creangă*, „Analele Universității din Iași", științe sociale, c., tomul XI, 1965, fasc. 2, pp. 195—197.

ARON DENSUSIANU, *Istoria limbii și literaturii române*, ediția a II-a, Iași, Tipografia H. Goldner, 1894, pp. 178, 331.

OVID DENSUSIANU, *Evoluția estetică a limbei române*, curs litografiat, București, 1931—1932, pp. 227—261.

ION DIACONU, *Sensuri și aspecte la Ion Creangă*, București, 1938, 15 p.

AL. DIMA, *Asupra caracterului folcloric al lui „Dănilă Prepeleac"*, „Revista Fundațiilor", IX, martie 1942, pp. 142—143.

AL. DIMA, *Baza folclorică a povestirii lui Ion Creangă: „Dănilă Prepeleac"*, în vol. *Studii de istorie a teoriei literare românești*, București, Editura pentru literatură, 1962, pp. 253—293.

AL. DIMA, *Specificul artei lui Creangă*, „România liberă", nr. 6270, 12 decembrie 1964.

AL. DIMA, *Poveștile lui Creangă*, „Luceafărul", VIII, nr. 26, 19 decembrie 1964, p. 4.

G. DIMISIANU, *Prefață* la: „Ion Creangă, *Povestea lui Stan Pățitul și alte povești și povestiri*, Editura pentru literatură, 1961.

G. DIMISIANU, *Realismul operei lui Creangă*, „Scînteia", XXXIV, nr. 6473, 17 decembrie 1964, p. 3.

G. I. DIMITRIU, *Ion Creangă în limbi străine*, „Convorbiri literare", LXX, nr. 11—12, noiembrie-decembrie, 1937, pp. 757—764.

VLADIMIR DOGARU, *Mentalitate arhaică și umanism popular în poveștile lui Creangă*, „Limbă și literatură", IX, 1965, pp. 337—354.

GABRIEL DRAGAN, *Istoria literaturii române*, ed. a II-a, București, Cugetarea, 1937, pp. 254—258.

MIHAI DRĂGAN, *Prietenia cu poetul*, „Tribuna", VIII, nr. 52, 24 decembrie 1964, p. 7.

MIHAI DRĂGAN, *G. Ibrăileanu — Un scriitor necunoscut*, „Manuscriptum", nr. 1(6), 1972, pp. 31—32.

PETRE DRĂGHICI, *Unele aspecte de humor și satiră în „Amintiri din copilărie" de Ion Creangă*, în vol. *Din activitatea științifică a cadrelor didactice din Institutul Pedagogic din București*, 1958.

G. BOGDAN-DUICĂ, *Creangă și poporul*, „Luceafărul", IX, nr. 3, 1 februarie 1910, p. 79.

LUCIAN DUMBRAVĂ, *Realismul operei lui Creangă*, „Iașul literar", XV, nr. 11, noiembrie 1964, pp. 14—26.

LUCA DUMITRESCU, *Sensul „Harap Alb"*, „Universul literar", XLIX, nr. 42, 12 octombrie 1940.

LUCA DUMITRESCU, *Geniul răului (Sensul „Harap Alb")*, „Vremea", XII, nr. 574, 20 octombrie 1940.

ZOE DUMITRESCU, *Izvoarele rîsului în opera lui Creangă. Despre personajele comice*, „Analele Universității Parhon", București, nr. 2—3, 1955, pp. 47—57.

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, *Însemnări pe marginea stilului lui Ion Creangă*, în vol. *De la Varlaam la Sadoveanu*, Editura de stat pentru literatură și artă, 1958, pp. 264—292.

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, *Prefață* la : Ion Creangă, *Pagini alese*, Editura de stat pentru literatură și artă, 1959.

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, *Prefață* la : Ion Creangă, *Amintiri din copilărie, Povești și Povestiri*, Editura Tineretului, 1960.

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, *Ion Creangă. 125 de ani de la nașterea scriitorului*, „Gazeta literară", IX, nr. 11, 15 martie 1962, p. 6.

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, *Prefață* la : Ion Creangă, *Amintiri din copilărie, Povești și Povestiri*, Editura Tineretului 1962.

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA, *Ion Creangă*, Editura pentru literatură, 1963, 240 p.

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA, *Specific şi universalitate*, „Scînteia, XXXIV, nr. 6473, 17 decembrie 1964, p. 3.

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA, *Prefaţă* la : Ion Creangă, *Amintiri din copilărie, Poveşti şi Povestiri"*, Editura Tineretului, 1964.

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA, *Ion Creangă*, Bucharest, Meridiane, 1966, 148 p.

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA, *Ion Creangă*, Bucarest, Editions Meridiane, 1966, 161 p.

* * * *Ecourile operei lui Mihai Eminescu şi Ion Creangă în literatura universală*, Editura didactică şi pedagogică, 1966, 101 p.

VICTOR EFTIMIU, *Marele povestitor Ion Creangă*, „Ştiinţă şi cultură", Peking, nr. 2, 1954, pp. 3—5.

MIHAI EMINESCU, *Scrieri politice şi literare*, vol. I, Bucureşti, Minerva, 1905.

RADU FLORA, *Pseudoţărăniile lui Creangă*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie 1964, p. 5.

V. FLOREA, *Observaţii cu privire la logică şi gramatică pe baza operei lui I. Creangă : „Amintiri din copilărie"*, „Analele ştiinţifice ale Universităţii «Al. I. Cuza» Iaşi", serie nouă, secţiunea III, ştiinţe sociale, VI, 1960, pp. 53—62.

I. FOTI, *Ion Creangă*, „Universul literar", XXXI, nr. 50, 14 decembrie 1914, p. 3.

I. FOTI, *Triptic popular (Ion Creangă, Petre Ispirescu şi Anton Pann)*, „Propilee literare", II, nr. 17, 15 noiembrie 1927, pp. 3—5.

MARIA FRUNZĂ, *Povestitorul Creangă*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie 1964, p. 11.

B. FUNDOIANU, *Creangă şi Eminescu*, „Adevărul literar şi artistic", II, nr. 63, 5 februarie 1922, p. 1.

DUMITRU FURTUNĂ, *Ion Creangă și țăranii de astăzi*, „Neamul românesc pentru popor", VI, 11 ianuarie 1915, pp. 4—9.

D. FURTUNĂ, *Ion Creangă în lumina zilelor de azi*, „Ion Creangă", VIII, nr. 3, martie 1915, pp. 68—71.

D. FURTUNĂ, *Trei ediții a operelor lui Ion Creangă*, „Tudor Pamfile", III, nr. 1—3, ianuarie—martie 1925, pp. 1—3.

DUMITRU FURTUNĂ, *Cuvinte și mărturii despre Ion Creangă (Cu prilejul împlinirii a 25 de ani de la moartea sa)*, București, Alcalay, f.a., 96 p.

MIHAI GAFIȚA, *Realismul operei lui Ion Creangă*, în vol. *Literatura noastră clasică*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1953, pp. 67—100.

MIHAI GAFIȚA, *Povestitorul și idealul uman*, „Tribuna", VIII, nr. 52, 24 decembrie 1964, p. 3.

G. GALACTION, *Răboj pe bradul verde*, Iași, Viața românească, 1920, pp. 39—43. Reprodus cu titlul *Drumul lui Creangă* în *Opere, I*, E.S.P.L.A., 1959, pp. 266—269.

V. EM. GALAN, *60 ani de la moartea lui Ion Creangă*, „Scînteia", 8 ianuarie 1950, p. 2.

LADISLAU GALDI, *Artist al condeiului*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie 1964, p. 17.

V. VASILE GEORGESCU, *Creangă la „Junimea"*, „Adevărul literar și artistic", IX, nr. 505, 10 august 1930, p. 7.

TRAIAN GHEORGHIU, *Catiheții de la Humulești. Teatralizare în cinci părți de I. I. Mironescu după opera lui Ion Creangă „Amintiri din copilărie"*, „Însemnări ieșene", IV, vol. XII. nr. 11, 1 noiembrie 1939, pp. 299—300.

ȘT. GIOSU, *Creangă în ediții de popularizare*, „Iașul literar", VII, nr. 12, decembrie 1956, pp. 94—100.

EMILGAR, EMIL GÎRLEANU, *Ioan Creangă*, „Arhiva", XIII, nr. 7—8, iulie-august 1902, pp. 341—342

EMIL GÎRLEANU, *Note relative la manuscriptele și edițiile operelor lui Creangă*, „Făt-Frumos", I, nr. 2, 1 aprilie 1904, pp. 24—28.

EMILGAR, *Ioan Creangă și Mihai Eminescu*, „Făt-Frumos", I, nr. 6, 1 iunie 1904, pp. 82—86.

EM. GÎRLEANU, *Ion Creangă și Mihail Eminescu*, „Luceafărul", VIII, nr. 13, 1 iulie 1909, pp. 295—297.

EM. GÎRLEANU, *Manuscrisele lui Ion Creangă*, „Luceafărul", IX, nr. 1, 1 ianuarie 1910, p. 6.

EM. GÎRLEANU, *O piesă de teatru a lui Ion Creangă*, „Luceafărul", IX, nr. 1, 1 ianuarie 1910, p. 8.

EM. GÎRLEANU, *Scrieri alese*, vol. II, București, Editura pentru literatură, 1963.

ARTUR GOROVEI, *Ion Creangă*, „Viața românească", XIII, nr. 12, decembrie 1921, pp. 357—363.

A. GOROVEI, *Ion Creangă*, în vol. *Alte vremuri*, Fălticeni, 1930, pp. 57—67.

ARTUR GOROVEI, *Variante la „Ivan Turbincă"*, „Convorbiri literare", LXIV, septembrie 1931, pp. 677—682.

ARTUR GOROVEI, *Cu privire la Ion Creangă*, „Convorbiri literare", LXIV, noiembrie—decembrie 1931, pp. 869—876.

ARTUR GOROVEI, *Rarisime din Ion Creangă*, „Convorbiri literare", LXVII, nr. 5, mai 1934, pp. 428—433.

I. GOYAN, *I. Creangă*, „Revue de Roumanie", I, nr. 1, ianuarie 1910, pp. 101—109.

AL. GRAUR, *Limba lui Creangă*, „Cuvîntul liber", II, nr. 15—16, 16 februarie 1935.

P. GRIMM, *Glosarul lui Creangă*, „Dacoromania", X_2, 1943, pp. 330—334.

EDUARD GRUBER, *Stil și gîndire (Încercare de psihologie literară)*, Iași, Șaraga, 1888, pp. 45, 118, 122.

EDUARD GRUBER, *Ion Creangă*, „Șezătoarea", V, nr. 12, decembrie 1899, p. 178.

P. V. HANEȘ, *Literatura română modernă*, București, Socec, 1904, pp. 253—260.

P. V. HANEȘ, *Studii de literatură română*, vol. I, București, Socec, 1910, pp. 105—128, 191—216.

P. V. HANEȘ, *Istoria literaturii românești*, București, Ancora, 1924, pp. 209—213.

P. V. HANEȘ, *Histoire de la littérature roumaine*, Paris, 1934, pp. 160—163.

P. V. HANEȘ, *Un aspect al originalității lui Ion Creangă*, „Preocupări literare", III, nr. 2, februarie 1938, pp. 81—85.

ION HANGIU, *Prefață* la : Ion Creangă, *Dănilă Prepeleac*, București, Editura Tineretului, 1965.

ION HOBANĂ, *Ion Creangă, marele povestitor al poporului nostru*, „Scînteia tineretului", 2 martie 1952, p. 2.

E. HODOȘ, *Istoria literaturii române*, Caransebeș, ed. a IV a, 1902,

GEORGETA HORODINCĂ, *Un mare povestitor al poporului nostru. 65 ani de la moartea lui Ion Creangă*, „Scînteia tineretului", 18 ianuarie 1955, p. 2.

G. I[BRĂILEANU], *Curs de istoria literaturii române moderne*; curs litografiat, Iași, 1919, 385 p.

G. IBRĂILEANU, *Scriitori români și străini*, Iași, Viața românească, 1926, pp. 148—157. Articolele *Povestirile lui Creangă* și *Creangă-țăranul și tîrgovățul* au fost reproduse în *Scriitori români și străini*, Editura pentru literatură, 1968, vol. I, pp. 34—49.

IORGU IORDAN, *Limba lui Creangă*, „Viața românească", XXXIX, nr. 11, noiembrie 1937, pp. 71—75.

IORGU IORDAN, *Stilistica limbii române*, București, 1944, 401 p.

IORGU IORDAN, *Creangă, scriitor național*, „Gazeta literară", XI, nr. 51, 17 decembrie 1964, pp. 1, 11.

IORGU IORDAN, *Introducere* la : Ion Creangă, *Opere*, Editura Minerva, 1970.

NECULAI IORGA, *Încercări de critică științifică : Ion Creangă*, „Convorbiri literare", XXIV, nr. 3, 1 iunie 1890, pp. 244—258.

N. IORGA, *Însemnare*, „Ion Creangă", Bîrlad, nr. 12, decembrie 1909, p. 314.

N. IORGA, *Ceva despre Ion Creangă*, „Neamul românesc literar", II, nr. 2, 10 ianuarie 1910, pp. 17—19.

N. IORGA, *Oameni care au fost*, Vălenii de munte, 1911, pp. 419—422 ; București, Fundația pentru literatură și artă, 1934, vol. I, pp. 392—395 ; București, Editura pentru literatură, vol. I, 1967, pp. 256—259.

N. IORGA, *Un articol necunoscut al lui Creangă*, „Neamul românesc literar, II, nr. 21, 23 mai 1910, pp. 330—333.

N. IORGA și Septime Gorceix, *Prefață* la : „Anthologie de la littérature roumaine des origines au XX-e siècle", Paris, 1920.

N. IORGA, *Istoria literaturii românești*, București, 1929, pp. 164—165.

N. IORGA, *Prefață* la : *Contes populaires de Roumanie*, Paris, 1931.

N. IORGA, *Prefață* la : Ion Creangă, *Czarodziejskie opowieści*, Varșovia, 1933.

N. IORGA, *Istoria literaturii românești contemporane*, vol. I, București, Adevărul, 1934, pp. 219—223.

N. IORGA, *Pagini de critică din tinerețǎ*, Craiova, Ramuri, f.a., pp. 179—191.

PETRU IROAIE, *Creangă în literatura populară : rîsul la soare*, „Făt-Frumos", XV, nr. 2, mart-prier, 1940, pp. 70—71.

MIRCEA ISPIR, *Introducere* la: Ion Creangă, *Amintiri și Povești*, București, Școala poporului, 1941.

***, *Istoria literaturii române*, vol. II, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1955, pp. 191—218.

G. ISTRATE, *O lectură greșită în opera lui Creangă*, „Iașul literar", VII, nr. 5, mai 1956, pp. 122—124. Reprodus în *Limba română literară. Studii și articole*, Editura Minerva, 1970, pp. 229—231.

G. IVAȘCU, *Ion Creangă. Valoarea artistică și semnificația operei*, „Însemnări ieșene", II, nr. 15—16, 15 august 1937, pp. 152—168. Cu titlul *Semnificația operei* s-a reprodus în *Confruntări literare*, Editura pentru literatură, 1966, pp. 107—126.

GEORGE IVAȘCU, *Omagiul de azi*, „Contemporanul", nr. 51, 18 decembrie 1964, pp. 1—2.

GEORGE IVAȘCU, *Ion Creangă*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie 1964, p. 3. S-a republicat cu titlul *Omagiu perenității*, în *Confruntări literare*, Editura pentru literatură, 1966, pp. 127—129.

VLADISLAV JAN, *Un scriitor modern*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie, 1964, p. 7.

VICTOR KERNBACH, *Evadare din basm*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie 1964, p. 2.

G. T. KIRILEANU, *Notiță asupra manuscriptelor lui Ioan Creangă*, „Șezătoarea", V, nr. 12, decembrie 1899, pp. 211—214.

G. T. KIRILEANU, *O nouă ediție a scrierilor lui Creangă*, „Șezătoarea", VIII, nr. 9—10, noiembrie-decembrie 1902, pp. 150—156.

G. T. KIRILEANU, *Cuvinte din „Amintirile" lui Creangă tălmăcite de însuși Creangă*, „Șezătoarea", XI, vol. VIII, nr. 10—11, decembrie 1903—ianuarie 1904, pp. 156—161.

G. T. KIRILEANU, „*Să n-aibă oare formă populară scrierile lui Creangă ?*, „Făt-Frumos, I, nr. 17—18, 31 decembrie 1904—15 ianuarie 1905, p. 267.

G. T. KIRILEANU şi IL. CHENDI, *Prefaţă* la : Ion Creangă, *Opere*, Bucureşti, Minerva, 1906 (şi în alte ediţii).

G. T. KIRILEANU şi IL. CHENDI, *Prefaţă* la : Ion Creangă, *Moş Nichifor Coţcariul*, Bucureşti, f. a. „Pagini alese din scriitori români", nr. 2.

BARBU LĂZĂREANU, *Ion Creangă. Cu prilejul împlinirii a treizeci de ani de la moartea lui*, „Cuvîntul liber", I, nr. 20, 4 ianuarie 1920, pp. 4—11.

BARBU LĂZĂREANU, *Cîţiva povestitori*, Bucureşti, Atelierele Adevărul, 1924, 31 p.

BARBU LĂZĂREANU, *Vocabularul lui Creangă*, „Adevărul literar şi artistic", XVIII, nr. 855, 25 aprilie 1937, p. 3.

BARBU LĂZĂREANU, *Cu privire la Creangă*, Bucureşti, Cultura românească, 1937, 40 p.

BARBU LĂZĂREANU, *Ion Creangă*, Bucureşti, Eminescu, 1947, 69 p.

BARBU LĂZĂREANU, *Ion Creangă şi basmul rusesc*, Bucureşti, Editura de stat, 1949, 91 p.

BARBU LĂZĂREANU, *Glose şi comentarii de istoriografie literară*, Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1958, pp. 147—167.

BARBU LĂZĂREANU, *I. Creangă*, în vol. *Cu privire la...*, Editura Minerva, 1971, pp. 81—100.

EMIL LEAHU, *Personalitatea şi opera lui I. Creangă în publicaţiile timpului*, „Limbă şi literatură", vol. IX, 1965.

MARCEL LEVEAUX, *O carte în care se simte o briză primăvăratecă*, „Gazeta literară", IV, nr. 22, 30 mai 1957, p. 6.

ELENA LIMONA, *Traducerea germană a „Amintirilor" lui Creangă*, „Luceafărul de ziuă", Braşov, II, nr. 2, 1957, pp. 109—119.

OCTAV LIVEZEANU, *O operă tradusă în peste 30 de limbi*, „România liberă", XXII, nr. 6270, 12 decembrie 1964, p. 2.

A. L. LLOYD, *Prefață* la : „Recollections from Childhood by Ion Creangă, Londra, 1956.

CONSTANTIN LOGHIN, *Istoria literaturii române*, 1926, pp. 100—103.

EUGEN LOVINESCU, *Prefață* la : Ion Creangă, *Opere complecte*, București, Ancora, 1928.

EUGEN LOVINESCU, *Prefață* la : Ion Creangă, *Opere complecte*, București, Ancora, 1929.

E. LOVINESCU, *Critice*, vol. X, București, Ancora, 1929, pp. 33—124.

SERGIU LUDESCU, *Copilăria lui Ioan Creangă, copilăria noastră, a tuturor*, „Convorbiri literare", LXX, nr. 11—12, noiembrie-decembrie 1937, pp. 765—768.

GINO LUPI, *Storia della letteratura romena*, Firenze, 1955, pp. 184—192.

GHEORGHE MACARIE, *Jean Boutière și exegeții români ai operei lui I. Creangă*, „Anuar de lingvistică și istorie literară", tom. XXI, 1970, pp. 165—177.

TITU MAIORESCU, *Critice*, vol. III, 1915, pp. 18—19.

NICOLAE MANOLESCU, *Recitind poveștile*, „Gazeta literară", XI, nr. 51, 17 decembrie 1964, p. 5.

TRAIAN MARCU, *Prefață* la : Ion Creangă, *Povești*, Constanța, Tip. Albania, 1937.

LIVIU MARIAN, *Ion Creangă. Viața și operele lui*, 1930, 12 p.

GEORGE MARINESCU, *Nuvela în literatura română*, București, 1928, pp. 107—113, 142—147.

ADRIAN MARINO, *Creangă și autobiografia*, „Steaua", XV, nr. 1, ianuarie 1965, pp. 21—25.

DAN MĂNUCĂ, *Interferențe dramatice în opera lui Ion Creangă*, „Iașul literar", XVI, nr. 12, decembrie 1965, pp. 57—60.

AL. METEA, *Realizarea raportului consecutiv și valorile lui stilistice în opera lui Creangă*, „Limba română", XVII, nr. 5, 1968, pp. 433—438.

AL. METEA, *Valori gramaticale și stilistice ale conjuncției de în opera lui Ion Creangă*, „Analele Universității din Timișoara", VI, 1968, pp. 167—176.

AL. METEA, *Modalitate narativă și structură sintactică în opera lui Ion Creangă*, „Analele Universității din Timișoara", VII, 1969, pp. 51—62.

DUMITRU MICU, *Lirismul „Amintirilor"*, „Gazeta literară", XI, nr. 51, 17 decembrie 1964, p. 7.

DUMITRU MICU, *Întruchiparea geniului artistic românesc*, „Scînteia", nr. 7267, 1 martie 1967.

ION MIHĂIESCU, *Sinteze de istoria literaturii române*, ed. a III-a, Craiova, 1947, 310 p.

O. M[INAR], *Creangă autorul unei comedii*, „Flacăra", IV, nr. 9—10, 20 decembrie 1914, p. 59.

I. I. MIRONESCU, *Ion Creangă*, „Însemnări ieșene", IV, nr. 11, noiembrie 1939, pp. 178—109.

Modele de analize literare și stilistice, ediție îngrijită și prefață de Al. Hanță, Editura Albatros, 1971, pp. 266—310.

ION MOISE, *Cuvinte de origine rusă în opera lui Ion Creangă*, „Limba română", II, nr. 3, 1953, pp. 49—51.

LECA MORARIU, *Două noi ediții ale lui Creangă*, „Junimea literară", XIII, nr. 5—6, mai-iunie 1924, p. 270.

LECA MORARIU, *Creangă la „Junimea"*, „Făt-Frumos", I, nr. 5, septembrie-octombrie 1926, p. 158.

LECA MORARIU, *Creangă*, „Făt-Frumos", V, nr. 1, ianuarie-februarie 1930, pp. 1—4.

LECA MORARIU, *Evoluția artistului Creangă*, „Făt-Frumos", VI, nr. 3, mai-iunie 1931, pp. 124—126.

LECA MORARIU, *Studii. Creangă în nemțește*, 1939, 24 p.

LECA MORARIU, *Creangă*, 1940, 36 p.

GEORGE MUNTEANU, *Naratorul și sinteza sa artistică*, „Gazeta literară", XI, nr. 51, 17 decembrie 1964, p. 5. S-a reprodus cu titlul *Creangă și sinteza sa artistică* în vol. *Atitudini*, Editura pentru literatură, 1966, pp. 84—89.

ȘTEFAN MUNTEANU, *Valorificarea artistică a limbii populare în opera lui Ion Creangă*, „Orizont", I, nr. 12, 1964, pp. 17—24.

ȘTEFAN MUNTEANU, *Expresia artistică a limbii populare în opera lui I. Creangă*, „Limba română", IV, nr. 5, 1955, pp. 263—281.

D. MURĂRAȘU, *Istoria literaturii române*, ed. a III-a, Cartea românească, 1943, pp. 248—250.

MIHAIL NANU, *Cuvînt înainte* la: „Ion Creangă, Amintiri din copilărie", Editura Tineretului, 1950.

I. NĂDEJDE, *Istoria limbei și literaturei române*, Iași, Șaraga, 1886, pp. 472—473.

C. N. NEGOIȚĂ, *„Harap-Alb" sau magia cuvintelor în povestirile lui Creangă*, „Vremea", XIV, nr. 640, 8 martie 1942.

IACOB NEGRUZZI, *Ion Creangă*, „Convorbiri literare", XXIII, nr. 11, 1 februarie 1890, pp. 981—983.

IACOB NEGRUZZI, *Scrieri complete*, București, vol. I, 1893, pp. 148—151, 158—161.

IACOB NEGRUZZI, *Amintiri din „Junimea"*, București, Cartea românească, 1939, 367 p.

AUREL NICOLESCU, *Ion Creangă*, în vol. *Observații asupra limbii scriitorilor români* (texte comentate), Editura Albatros, 1971, pp. 197—210.

G. C. NICOLESCU, *Eminescu și Creangă*, „Viața românească", III, nr. 1, ianuarie 1950, pp. 234—245.

N. OANĂ, *Creangă și posteritatea sa*, „Universul literar", LIII, nr. 14, 20 mai 1944, p. 1.

RAMIRO ORTIZ, *Breve storia della letteratura rumena*, Padova, 1936, pp. 167—173.

T. PAMFILE, *Moștenirea lui Creangă*, „Ion Creangă", Bîrlad, VII, nr. 11—12, noiembrie-decembrie 1914, pp. 286—290.

T. PAMFILE, *Prefață* la : Ion Creangă, Opere complete, 1920.

GEORGE PANU, *Amintiri de la „Junimea" din Iași*, vol. I—II, București, Adevărul, 1908, 1910.

OVIDIU PAPADIMA, *Arta de a fi simplu*, „Gazeta literară", XI, nr. 51, 17 decembrie 1964, p. 7.

OVIDIU PAPADIMA, *Creangă și demnitatea omului simplu*, „Luceafărul", VIII, nr. 26, 19 decembrie 1964, p. 11.

PAUL I. PAPADOPOL, *Ioan Creangă*, „Universul literar", XLV, nr. 44, 27 octombrie 1929, pp. 690—691.

PAUL I. PAPADOPOL, *Expresiuni pitorești în opera lui Ion Creangă*, „Preocupări literare", III, nr. 4, aprilie 1938, pp. 160—163.

G. PASCU, *Poveștile lui Creangă*, „Revista critică", VII, nr. 2—3, aprilie-septembrie 1933, pp. 95—97.

G. PASCU, *Creangă*, „Revista critică", XI, nr. 2—3, aprilie-septembrie 1937, p. 158.

G. PASCU, *Vocabularul lui Creangă*, „Revista critică", XIII, ianuarie-martie 1939, pp. 49—51.

D. PĂCURARIU, *Marele povestitor de la Humulești. 65 ani de la moartea lui Ion Creangă*, „România liberă", 4 ianuarie 1955, p. 2.

CONSTANTIN PELMUȘ, *Eminescu și Creangă*, „Gazeta literară", XI, nr. 51, 17 decembrie 1964, p. 9.

PERPESSICIUS, *Editorul Kirileanu*, „Tribuna", VIII, nr. 52, 24 decembrie 1964, p. 10.

AL. A. PH., *Creangă în franțuzește*, „Adevărul literar și artistic", IX, nr. 504, 3 august 1930, p. 7.

AL. PHILIPPIDE, *Răsfoind pe Creangă*, „Adevărul literar și artistic", XV, nr. 834, 29 noiembrie 1936, p. 1. S-a reprodus în *Considerații confortabile*, Editura Eminescu, 1970, pp. 123—125.

AL. PHILIPPIDE, *Vraja lui Creangă*, „Vremea", XIV, nr. 639, 1 martie 1942, p. 6.

ION PILLAT, *Tradiție și literatură*. Casa școalelor, 1943, pp. 283—290.

AL. PIRU, *Însemnări de istorie literară*, „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", IV, 1955, pp. 582—584.

AL. PIRU, *Prefață* la: Ion Creangă, *Amintiri, povești, povestiri*, Editura de stat pentru literatură și artă, 1960.

AL. PIRU, *Sinteză de înțelepciune*, „Scînteia tineretului", XX, nr. 4845, 13 decembrie 1964, p. 3.

AL. PIRU, *Tipuri sociale în opera lui Creangă*, „Gazeta literară", XI, nr. 51, 17 decembrie 1964, p. 6.

AL. PIRU, *Creangă și folclorul*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie 1964, p. 7.

AL. PIRU, *Prefață* la: „Ion Creangă, *Povești, amintiri, povestiri*", Editura pentru literatură, 1967.

AL. PIRU, *Tiposociologia lui Creangă*, în *Analize și sinteze critice*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1973, pp. 162—174.

ELENA PIRU, *Creangă peste hotare*, „Gazeta literară", XI, nr. 51, 17 decembrie 1964, p. 12.

MARIA PLATON, *Creangă în exegeza lui Ibrăileanu*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie 1964, p. 4.

AUGUSTIN Z. N. POP, [Creangă] *Văzut de contemporani*, „Tribuna", VIII, nr. 52, 24 decembrie 1964, p. 8.

ȘTEFANIA POP-LELESCU, *Considerații asupra lexicului expresiilor idiomatice din „Amintirile" lui Ion Creangă*, „Studia Universitatis Babeș-Bolyai", Philologia, 1960 fasciculos 2, pp. 109—115.

EMIL PRECUP, *Viața și opera lui Ion Creangă*, Gherla, 1921, 96 p.

LUCIAN PREDESCU, *Ion Creangă*, Viața și opera, vol. I—II, 1932, 183+260 p.

LUCIAN PREDESCU, *Istoria literaturii române*, ed. a IV-a, București, Cugetarea, 1939, pp. 136—144.

LUCIAN PREDESCU, *Glosarul lui Creangă*, „Revista Fundațiilor", XI, nr. 4, 1 aprilie 1944, pp. 225—226.

SANDA RADIAN, *Prefață* la: „Ion Creangă, *Povestea lui Harap-Alb și alte povești și povestiri*", Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959.

L. RAICU, *Sursele umorului*, „Gazeta literară", XI, nr. 51, 17 decembrie 1964, pp. 6—7.

GRIGORE RĂCARIU, *Valori stilistice ale exprimării superlative la Ion Creangă*, „Limbă și literatură", XIX, 1968, pp. 111—115.

AL. ROSETTI, *Arta prozatorului*, „Scînteia", XXXIV, nr. 6473, 17 decembrie 1964, p. 3.

NICOLAE ROȘU, *Opera lui Creangă și Humuleștii*, „Universul literar", XLIX, nr. 15, 5 aprilie 1940, pp. 1, 8.

ION ROTARU, *Ion Creangă. Bibliografie de recomandare*, Editura de stat pentru imprimate și publicații, 1959, 64 p.

ION ROTARU, *Prefață* la: Ion Creangă, *Amintiri din copilărie și Povestea lui Harap-Alb*, Editura pentru literatură, 1962.

ION ROTARU, *Ipostaze ale umorului*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie 1964, p. 9.

ION ROTARU, *O istorie a literaturii române*, Editura Minerva, 1971, vol. I, pp. 405—436.

ION ROTARU, *Analize literare și stilistice*, Editura Ion Creangă, 1972, pp. 254—278.

MARIO RUFFINI, *Un izvor nesecat*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie 1964, p. 3.

N. I. RUSSU, *Basmele lui Creangă*, București, 1929, 22 p.

IZABELA SADOVEANU, *O carte franceză despre I. Creangă*, „Adevărul literar și artistic", IX, nr. 499, 28 iunie 1930, p. 7.

MIHAIL SADOVEANU, *În amintirea lui Creangă*, „Cumpăna", I, nr. 6, 1 ianuarie 1910, pp. [illegible]—84.

M. SADOVEANU, *În amintirea lui Creangă*, „Noua revistă română", nr. 12, 1910, p. 177.

M. SADOVEANU, *În amintirea lui Creangă. Ulița Rădășenilor. Pe o pagină a „Amintirilor"*, în vol. *Un instigator*, București, 1912.

MIHAIL SADOVEANU, *Cheia*, „Lamura", I, nr. 4—5, ianuarie-februarie 1920, pp. 369—372.

MIHAIL SADOVEANU, *În amintirea lui Creangă*, Iași, Viața românească, 1920.

M. SADOVEANU, *Pe o ediție nouă a lui Creangă*, „Viața românească", XXII, nr. 4—5, aprilie-mai 1930, pp. 24—28.

MIHAIL SADOVEANU, *Ion Creangă*, „Adevărul literar și artistic", XI, nr. 625, 27 noiembrie 1932, p. 1.

MIHAIL SADOVEANU, *Patruzeci și cinci de ani de la moartea lui Creangă*, „Însemnări ieșene", II, nr. 2, 15 ianuarie 1937, pp. 77—79.

MIHAIL SADOVEANU, *O sută de ani de la nașterea lui Creangă*, „Adevărul literar și artistic", LI, nr. 16403, 22 iulie 1937, p. 1.

MIHAIL SADOVEANU, *Comemorarea lui I. Creangă*, București, Monitorul oficial, 1938, 7 p.

M. SADOVEANU, *Cincizeci de ani de la moartea lui Ion Creangă*, București, Monitorul oficial, 1940, 8 p.

M. SADOVEANU, *Ion Creangă*, „Contemporanul", nr. 173, 27 ianuarie 1950, p. 3.

MIHAIL SADOVEANU, *Despre marele povestitor Ion Creangă*, București, Editura de stat pentru literatură științifică și didactică, 1951, 38 p.

MIHAIL SADOVEANU, *Prefață* la: Ion Creangă, *Amintiri*, Editura de stat pentru literatură și artă, 1952.

MIHAIL SADOVEANU, *Despre marele povestitor Ion Creangă*, ediția a II-a, Editura de stat pentru literatură și artă, 1954, 32 p.

MIHAIL SADOVEANU, *Despre Ion Creangă, În amintirea lui Creangă, Sfat cu învățătorul, Cheia, Ulița Rădășenilor, Pe o pagină a „Amintirilor“, Un tovarăș al lui Creangă, Doi mari prieteni: Eminescu și Creangă, Pe o ediție nouă a lui Creangă*, în vol. *Evocări*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1954, pp. 85—142.

MIHAIL SADOVEANU, *Cuvînt înainte* la: Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*, Editura Tineretului, 1960.

MIHAIL SADOVEANU, *Mărturisiri*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960, pp. 76—91, 162—168, 181—187, 513—528.

MIHAIL SADOVEANU, *Opere (Publicistică, 1904—1935)*, Editura pentru literatură, 1964, vol. 19, pp. 200—207, 383—389, 415—430, 437—441, 446—448.

MIHAIL SADOVEANU, *Opere (Publicistică, 1936—1955)*, Editura pentru literatură, 1967, vol. 20, pp. 49—61, 101—103, 225—226, 247—254, 282—291, 516—525.

MIHAIL SADOVEANU, *Amintiri literare*, Editura Minerva, 1970, pp. 133—171.

LUIGI SALVINI, *Ion Creangă*, Roma, 1932, 70 p.

C. SĂTEANU, *Teatralizarea operei lui I. Creangă: „Catiheții de la Humulești“ de I. Mironescu*, „Însemnări ieșene“, III, 1938, pp. 139—141.

GR. SCORPAN, *Edițiile lui Creangă*, „Revista critică“, III, nr. 2—3, aprilie—septembrie 1929, pp. 189—203; IV, nr. 3—4, iulie—decembrie 1930, pp. 236—239.

GR. SCORPAN, *Limba lui Creangă*, „Buletinul Institutului de filologie română“ Alexandru Philippide“, Iași, I, 1934, pp. 103—110; II, 1935, pp. 213—220 (cu un răspuns lui Al. Graur).

GR. SCORPAN, *Ion Creangă, I. Fonetismul dialectal.* „Revista critică“, XI, nr. 2—3, aprilie—septembrie 1937, pp. 105—120.

GR. SCORPAN, *Introducere* la : I. Creangă, *Poveşti*, Bucureşti, Monitorul oficial, 1939.

EUGEN SIMION, *Originalitatea lui Creangă*, „Gazeta literară“, XI, nr. 51, 17 decembrie 1964, p. 4.

EUGENIU SPERANŢIA, *Arta naratorului*, „Tribuna“, VIII, nr. 52, 24 decembrie 1964, p. 9.

STANCIU STOIAN şi Ode de Chateauvieux, *Prefaţă* la : *„Contes populaires de Roumanie*, Paris, 1931.

SORIN STATI, Gh. Bulgăr, *Analize sintactice şi stilistice*, Editura didactică şi pedagogică, 1970, pp. 262—265.

AUREL STINO, *Ioan Creangă*, „Cuget clar“, I, 1937, pp. 552—553.

VLADIMIR STREINU, *Recitind pe clasicii noştri. Ion Creangă*, „Revista Fundaţiilor“, V, nr. 9, 1933, pp. 623—641 ; nr. 10, pp. 149—162 ; nr. 11, pp. 394—408.

VLADIMIR STREINU, *Clasicii noştri*, Bucureşti, Casa şcoalelor, 1943, pp. 185—244 ; vezi şi reeditarea la Editura Tineretului, 1969, pp. 157—210.

VLADIMIR STREINU, *Rapsod popular*, „Gazeta literară“, XI, nr. 51, 17 decembrie 1964, p. 3.

VLADIMIR STREINU, *Citindu-l pe Creangă*, „Luceafărul“, VIII, nr. 26, 19 decembrie 1964, pp. 1, 4.

VLADIMIR STREINU, *Ion Creangă*, „Viaţa românească“, XVII, nr. 2, 1964, pp. 220—224.

VLADIMIR STREINU, *Ion Creangă*, „România literară“, II, 1969, nr. 5, 30 ianuarie, p. 4 ; nr. 6, 6 februarie, p. 5 ; nr. 8, 20 februarie, p. 3.

VLADIMIR STREINU, *Ion Creangă*, Editura Albatros, 1971, 143 p.

N. TCACIUC-ALBU, *Creangă în ucraineşte*, „Făt-Frumos", V, nr. 2, martie-aprilie 1930, pp. 73—74.

N. TCACIUC-ALBU, *Istoria literaturii române*, ed. a II-a, 1937, pp. 48—49.

GR. TĂBĂCARU, *În loc de prefaţă* la: Ion Creangă, *Opere complete*, Tecuci, f. a.

AL. O. TEODOREANU, *Despre Creangă*, „Viaţa românească", XXIX, nr. 8—9, august-septembrie 1937, pp. 36—39.

TUDOR TEODORESCU-BRANIŞTE, *Ion Creangă*, „Propilee literare", II, nr. 16, 1 noiembrie 1927, pp. 22—23.

TUDOR TEODORESCU-BRANIŞTE, *Povestirile lui Ion Creangă*, „Propilee literare", II, nr. 19—20, 15 decembrie 1927—2 ianuarie 1928, pp. 36—37.

TUDOR TEODORESCU-BRANIŞTE, *Ion Creangă*, „Propilee literare", III, nr. 5, 15 mai 1928, pp. 19—20.

ION TIBA, *Creangă în limba polonă*, „Iaşul literar", XV, nr. 11, noiembrie 1964, pp. 92—93.

A. P. TODOR, *Creangă în literatura europeană*, „Revista societăţii Tinerimea română", XLVIII, nr. 6, februarie 1932, pp. 28—30.

AVRAM P. TODOR, *Introducere* la: Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*, Bucureşti, 1942 (şi alte ediţii).

AVRAM P. TODOR, *Introducere* la: Ion Creangă, *Poveşti*, Bucureşti, 1942 (şi la alte ediţii).

EUGEN TODORAN, *Humorul lui Ion Creangă*, „Revista Fundaţiilor", XIV, nr. 7, 1947, pp. 51—69; nr. 8—9, pp. 124—128.

G. I. TOHĂNEANU, *Consideraţii cu privire la stilul artistic al lui Ion Creangă*, „Limba română", XIV, nr. 4, 1965, pp. 453—466; nr. 5, pp. 565—582. Reprodus în *M. Eminescu, I. Creangă. Studii*, Timişoara, 1965, pp. 205—261.

G. I. TOHĂNEANU, *Stilul artistic al lui Ion Creangă*, Editura științifică, 1969, 235 p.

G. I. TOHĂNEANU, *Procedee artistice moderne în proza lui Ion Creangă. Actele celui de al XII-lea Congres internațional de lingvistică și filologie romanică*, București, 1971, vol. II, pp. 657—662.

MIRCEA TOMUȘ, *„Misterul" Creangă*, „Steaua", XV, nr. 1, ianuarie 1965, pp. 1—9.

AURORA TURCU, *Aspecte etnografice din opera lui Ion Creangă*, „Iașul literar", XV, nr. 11, noiembrie 1964, pp. 94—97.

CONSTANTIN TURCU, *Originea unor teme folclorice în opera lui Ion Creangă*, „Gazeta literară", II, nr. 37, 13 septembrie 1956, p. 5.

CONSTANTIN TURCU, *Ion Creangă. Biografia comentată a operei sale*, „Iașul literar", XV, nr. 11, noiembrie 1964, pp. 83—91.

GABRIEL ȚEPELEA, *Cum a fost tradus Creangă în limba franceză*, „Argeș", II, nr. 1, ianuarie 1967, p. 12.

N. ȚIMIRAȘ, *Ion Creangă*, București, Bucovina, 1941.

GH. UNGUREANU, *Ion Creangă, Documente*, Editura pentru literatură, 1964.

D. VATAMANIUC, *Două imagini ale satului în „Amintiri din copilărie"*, „Luceafărul", III, nr. 6, 15 martie 1960, p. 8.

TUDOR VIANU, *Ion Creangă*, „Gazeta literară", IV, nr. 9, 28 februarie 1957, pp. 1, 4. Reprodus în *Jurnal*, Editura pentru literatură, 1962, pp. 252—256 și în *Scriitori români*, Editura Minerva, 1970, vol. I, pp. 302—305.

TUDOR VIANU (sub redacția acad.), *Bibliografia literaturii române (1948—1960)*, Editura Academiei R.P.R., 1965, pp. 326—337.

TUDOR VIANU, *Ion Creangă*, în vol. *Studii de literatură română*, Editura didactică și pedagogică, 1965, pp. 326—334.

TEODOR VÂRGOLICI, *În lumina prezentului*. „Gazeta literară", XI, nr. 51, 17 decembrie 1964, p. 2.

G. WEIGAND, *Prefață* la : *Ion Creangă's Harap-Alb*, Leipzig, 1910.

A. D. XENOPOL, *Prefață* la : *Scrierile lui Ioan Creangă*, Iași, 1890.

A. D. XENOPOL, *Ceva despre Ion Creangă*, „Ion Creangă", II, nr. 12, decembrie 1909, pp. 311—312.

A. D. XENOPOL, *Cum s-a întocmit prima ediție a scrierilor lui Creangă*, „Flacăra", IV, nr. 9—10, 20 decembrie 1914, p. 57.

I. ZAIUNCIKOVSKI, *Fiul poporului său*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie 1964, p. 11.

INDICE DE NUME[1]

[1] Prezentul indice se referă numai la numele întîlnite în cadrul textelor, nu și la cele din *Bibliografie*. Cifrele romane *I* și *II* indică volumele, iar celelalte paginile.

P

R

S

CUPRINS

Lector: ION NISTOR
Tehnoredactor: MARIANA PUŞCAŞU

Apărut 1973. Comanda nr. 535. Tiraj 24 300 broşate + 4400 legate. Coli de tipar 15,5.



Tiparul executat sub comanda nr. 30 433 la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii", Piaţa Scînteii nr. 1 Bucureşti

Republica Socialistă România